

٤

فوزي كريم

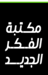
الفضائل الموسيقية






من كتب
عبير الربيعي




مكتبة
الفكر
الجديد



سلسلة كتب تصدر عن

دار المدى للثقافة والنشر

الاشتراك:

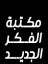
٦٠ دولار في البلدان العربية

١٠٠ دولار في اوروبا والامريكيتين

العنوان

سوريا - دمشق صندوق بريد: ٨٢٧٢ أو ٧٣٦٦

تلفون : ٢٣٢٢٢٧٥ - ٢٣٢٢٢٧٦ - فاكس : ٢٣٢٢٢٨٩

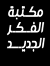


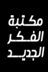


فوزي كريم

الفضائل الموسيقية

دار المدى للثقافة والنشر
٢٠٠٢



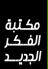

مكتبة
الفكر
الجديد

منذ قرابة ربع قرن وأنا أنضجُ ، داخل حقل المعرفة الموسيقية ، كشاعر . أُصغي للموسيقى ، وأقرأ عنها ، حتى لتبدو كتبُ الأدب والفن والفكرِ فروعاً وأغصاناً وأوراقاً من شجرتها . إلا الشعر ، فهو صنوها التوأم . ولذا أرى ولَهي الموسيقي وإحاطتي الموسيقية ثمرةً طبيعية لهويتي كشاعر . .وما من شاعرٍ حقيقي بقادرٍ أن يُرجئ وجدانه الموسيقي الى حين ، أن يهجرَ المنشدَ المغني فيه ويُقبلُ على اللغةِ والورقِ ، لأن كل نسيجه لن يكون إلا محض « أدب » من لغةٍ وورق لا غير !

حبُّ الموسيقى لا يشبه حبَّ قراءة الرواية ولا تأملَ اللوحة . إنه استثنائي . فالشاعرُ يرعى مُبدعاً موسيقياً في داخله . ولو نما وكبُر هذا المبدع الموسيقيَ وأخذَ حجمَ الإنسان ، الذي هو عليه ، لرعى بدوره شاعراً صغيراً في داخله . هذا النوذجُ نفتقده في ثقافتنا الشعرية المعاصرة . وما من علّةٍ موجعةٍ كهذا الفقدان .

إن كلَّ فن يطمحُ أن يكون موسيقى ، فكيف بالشعر الذي انفصل عنها ، وهو التوأم !

هذه أحاديث يسيرة كتبتها عفو الخاطرِ ، فهي ليست بحثاً . وهي موجهة أولاً الى الشاعر ، الذي يفتقد الموسيقى . ولا بأس أن تكون موجهة الى الموسيقي أيضاً ، الذي يفتقد الشعر . ثم الى مثقف الأدب والفن . ثم الى القارئ عامة . ألحقتها بنص هو أقرب الى فن المقالة الأدبية ، بفعل طبيعته الغنائية ، أقرأ فيه قصيدةً لي قراءةً موسيقية . ثم أعددتُ ملحقاً يليه لشذراتٍ وقعت عليها في كتاب « الأغاني » ،

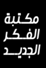


الذي ألفتُ القراءة فيه منذ سنين . هذه الشذرات لا تحيد عن معاني الموقف النقدي تجاه الموسيقى والأغنية وعلاقتهما الممكنة بالشعر .

موضوعة الشعر والموسيقى في هذا الكتاب ستكون أولى «الفضائل الموسيقية » . عسى أن يمتد الحديث في المستقبل الى فضائلَ أخرى لا تقلّ أهمية .

فوزي كريم

الشعر والموسيقى



ب

١

في مُفتتح سيرته الذاتية « رحلة غير منتهية » كتبَ عازف الڤايولين الشهير يهودي مينوهين : « الإنسان الإعتيادي يُلقي على الأرض ظلا ،إنسانُ العبقرية يُلقي ضوءا » . مينوهين أراد أن يتطلّع الى القامات التي صحبته عميقاً في مسيرةِ عزفه : باخ ، ڤيڤالدي ، هاندل ، هايدن ، موتسارت ، بيتهوڤن ، شوبرت ، باگانيني ، شومان ، برامز ، مندلسون ، بارتوك ، شوينبيرگ ، گريگ . فوجدها معبّأة بإضاءة تفيضُ أبداً .

لهذه الإضاءة نتطلّعُ ، نحن الأقلّ شأناً بين القامات . علّ طيفاً من ضوء يجد بين الأركان المعتمة لأرواحنا مكاناً ومستقرا . فقد نضبت مصادر الضوء الموسيقي لدينا . ومن يجرؤ أن يقول : ومصادر الضوء الشعري أيضاً ! ، وأمست تنهدات معبد وابن سُريج وابراهيم الموصلي وابنه إسحاق وابراهيم بن المهدي وزرياب ، وتأملات الكندي وإخوان الصفا والفارابي والغزالي وأخيه محي الدين والسهروردي مفاخرَ لفظية في متحف « الأدب » العربي .

كان المثقف لدينا ولدى العالم أجمع هو الوسيط المشروع والوحيد بين الموهبة الموسيقية وبين متلقيها . هو الذي يصلُ ، عبر لغته وحساسيته ، روحاً بروح ، ويوسع أفق الثقافة الموسيقية في حياة تأمل بالتقدم . إنه سيد الكتاب وكل وسائل الإيصال . والموسيقى الجدية (الكلاسيكية) ، شأن الشعر ، والفن والفلسفة ، تحتاج الى وسائط تنمية للذاكرة ووسائل دربة للأذن ومناهج للتربية الروحية . وما من

أحد يعلو على المثقف في أهليته للقيام بهذا الدور . ولكن المؤسف أن هذا المثقف اليوم هو أبرز الذين يفتقدون الى الثقافة الموسيقية والذائقة النامية والأذن المدربة . فقد ألغى بأسلحة حداثته اللفظية والشكلية كلّ إمكانية أن تكون الموسيقى ، كما كانت في العصر الذهبي للحضارة العربية ، مصدراً من مصادر المعرفة والوعي وينبوعاً للذائقة الروحية .

جذور الموسيقى الجدية احترقت وجفت منذ أزمان . والأغصان التي نمت ، لاطيةً في الظلّ ، إنما هي حقول الإختصاص بين جدران المعاهد ، يردد أصداءها الأساتذة والتلاميذ . وهي غصون لا تؤمّن طبيعة حيّة لأنها مبتورة من حقل المعارف الأخرى ، معارف الثقافة الفاعلة التي يُحسنها الأديب والفنان بصورة جد خاصة . وحول هؤلاء الأساتذة والتلاميذ يحتدم محيط موسيقى التهريج الصاخب ، الذي يستحدث كلّ يوم أسلحة تخريب جديدة للإطاحة بآخر معاقل «الموسيقى الشعبية» ، التي لم تسلم على ريشها هي الأخرى .

ولكن المثقفين لهم مزاعم . فحداثتهم اللفظية والشكلية تأبى عليهم إهمال الموسيقى كمصدر للوعي ، ولذا فهم يطعّمون كتاباتهم ، حيث يطيب لهم ذلك ، بأسماء الأعلام والمصطلحات . وهي لا تتجاوز في أحسن حالاتها أسم موتسارت وبيتهوُفن ، أو مصطلح «ـ السيمفونية » و « الهارموني » و « اللحن الأوركسترالي » . ولكي تجعلهم هذه الحداثة اللفظية والشكلية فاعلين ، وبفعل مشاعر الذنب أيضاً ، تراهم يختلقون ملحنين وموسيقيين حداثيين يرفعونهم الى صفة الملحن المثقف والموسيقي المثقف . ولكن بأي السلالم ؟!

إنها محاولة اختلاق تكوين زائف والتخفي وراءه . هذا الموسيقي المثقف لا تعدو ثقافته استخدام نصوص شعرية من مصادر لا ترد على بال أحد . من الملاحم السومرية على سبيل المثال ، أو من ديوان الحلاج . أو من أي متصوف يقول شيئا يملأ المستمع بالروع . وكأن جدية (كلاسيكية) الموسيقى تكمن في جدية نصوصها الغنائية .

إن اتساع ظاهرة فيروز في وسط المثقفين إنما ينطوي على شيء من هذا الإيهام ، الذي هو فعل المثقفين هؤلاء لا فعل فيروز . فقد انتسبوا اليها ونسبوها لأنفسهم ، محاولةً منهم لستر عورة الجهل المريع لينابيع الموسيقى الجدية ، التي تليق بالمثقف كما تليق الرواية الجدية والمسرح الجدي وكل مصادر المعرفة الجدية الأخرى . ولعل فيروز أخذت استجابتهم التسترية بصورة جدية ، ولها كل الحق في ذلك ، واطمأنت الى انتسابها اليهم . ولكن ، هل هذا الإنتساب الى ذائقة مثقفينا ، الذين لا يعنون بالموسيقى الجدية مطلقا ، والذين يفتعلون معنى للجدية لفظياً وشكلياً ، هو دليل جدية فيروز ؟

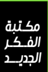
إن انتساب فيروز الى الموسيقى الشعبية والى الناس في كل مستوياتهم أمرٌ لصالح فيروز والموسيقى والناس . ووجودها كتعويض عن الموسيقي الجدية أمر آخر افتعله المثقفون لستر العورة .لأن الموسيقى الجدية ، شأنها شأن الشعر ، ذات صلة وثيقة بمصادر الوعي الأخرى ، كالفن والأدب والفلسفة والعلم . . .الخ .

الإفاضة في موضوع الجمال الموسيقي وعلاقته بالتمثيل الدلالي وبالمعنى ، وكل ما يحيط هذين من اهتمام بالقيم الشكلية والتقنية ، كانت سمة الإهتمام النقدي في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين . ولم يبرز الإهتمام بالعامل الإجتماعي في دراسة التاريخ الموسيقي ولا بالعامل الثقافي Culture إلا في العقود المتأخرة . وهذا الإهتمام ينطوي على سعة أفق يشمل كل مناحي الحياة ، التي أصبحت ، بفعل حداثتها ، واضحة الفاعلية . فهناك الموسيقى واللغة حيث علم « دلالات الرموز » و « علم الأصوات » ، وهل الموسيقى تعبر عن عاطفة كالحب أو التوق بصورة يمكن تخصيصها ، أم عن العاطفة في ذاتها ، حيث يستعصي التعبير عنها بلغة أخرى . (شوبنهاور) ؟ وهذا الحقل من علم الرموز الموسيقية كثير التعقيد والتخصص . لكن الحقل يتسع لإطلالة جديدة على علاقة الموسيقى بالجسد الإنساني وبالرغائب الغريزية الغامضة (التوق اللحني ـ وصول الذروة ـ الإشباع أو

النهاية في بناء شكل السوناتا) . وبالطابع التراكمي للبناء الموسيقي (أنثوي) ، وبالطابع الهرمي (ذكوري) ، وبعلاقة الموسيقى بالعنصر الإنساني (الإنسان الأسود ، الإنسان الشرقي . . .) ، كذلك يتسع لعلاقتها بالطبقات والشرائح الإجتماعية ، وبالمعايير الجمالية التي تتحكم بالمواقف النقدية ، وبمفهوم الموسيقى الجدية ، موسيقى النخبة ، ومفهوم الموسيقى الفولكلورية أو الشعبية ، ومتأخراً مفهوم الموسيقى «الجماهيرية » .

إن المفهومين الأولين واضحا الدلالة وقديمان . أما المفهوم الثالث فظاهرة حديثة نمت مع نمو ظاهرة ضخامة الإنتاج والإستهلاك الجماهيريين . وموسيقاه تهدف الى الربح . وهي الخصيصة التي تفصل بينه وبين المفهومين الأولين بصورة كلّية . هذه الموسيقى الجماهيرية إنما تُصنع لأسباب استهلاكية ونتيجة لذلك يجب أن تكون على مقاس مصالح الإنتاج الضخم . وهذي الصيغة في الإنتاج تؤدي الى انفصال تام بين منتجي هذه الموسيقى وبين مستهلكيها ، بحيث يصبح المستهلك ليس أكثر من مادة سلبية تُستغل ببراعة وبلا ضمير من قبل منتجي هذه الثقافة الجماهيرية . ولا ينخدع المواطن العربي بالحديث عن هذه الطبيعة الإستهلاكية وكأنها خصيصة غربية بحتة . فنحن نملك القليل القليل من الموسيقى الجدية . وغياب تدريجي للموسيقى الشعبية الغنية ، والكثير الكثير من الموسيقى الجماهيرية الإستهلاكية ، التي بدأت تكتسح بعجلاتها كل جذور الموسيقى الشعبية ، وتغطي كل منافذ الحياة العامة . ولنا مثيلات للإنتاج الغربي الضخم ومثيلات للإستهلاك الجماهيري الضخم ، ولنا إضافة تعوّض عن مواقع الضعف تتمثل في أجهزة الإعلام الرسمية الضخمة التي أخذت على عاتقها تسويق هذه البضاعة بأرخص الأثمان ، أو تغذية الناس بها مجانا .

الجانب التراجيدي في الحكاية هو أن المثقف يُسهم بدور فعال في تهميش ما هو جدي في أي فاعلية ثقافية . بفعل مساهمته فيها أولاً .



والمساهمة تعني التواطؤ والمصلحة . وبفعل الفهم اللفظي والشكلي للحداثة وما بعدها ، بحيث أدت مساهمته الدؤوبة الى إفراغ العمل الأبداعي ، أي عمل ، من أي دلالة روحية وفكرية جدية .

المثقف ، مثقف الأدب والفن ، هو الذي يشرف اليوم على كل وسائل النشاط الإعلامي الرسمي وشبه الرسمي . وهو الراعي لثقافة الإعلام التي نشأت على يديه منذ الستينات وبلغت أعتى مراحل نضجها هذه الايام . ثقافة الإعلام التي تنطوي على معظم ما نراه اليوم من شعر ، حتى لو كان متمردا حروناً ، ومن نقد للشعر في أكثر حداثاته تطرفاً . لأنهما حقا ما كانت هذه الثقافة تصبو اليه ، وهو طبيعتهما العضلية وفراغهما المتواري وراء الصنعة اللفظية واللعب الشكلي . ولقد انفردت بالشعر لأن الشعر العربي ، منذ الجاهلية ، هو وسيلة الإعلام الأكثر إغواءاً . وإذا التفتنا الى صنوه الموسيقى فسنجدها في الموقع ذاته . الفارق أن المثقف دحرها بالنسيان والغفلة ، أو التفت اليها بالتشويه والتخريب !

خبرت معرفتي بأكثر أبناء جيلي ، وبأكثر أعلام الجيل الذي سبقني ومواهب الجيل اللاحق بي فلم أعثر إلا على القلّة القليلة القليلة ، والأشد قلّة ممن تورّدت روحه مع تورد أذنه ، وألف الإصغاء الى هذا التسامي الذي تبطلُ دونه التساميات .

في سنوات الصبا كنت أتزوّد ، وأنا التهم الكتب التي تأتينا متأخرة من مصر ، بصفحات تتحدث عن الموسيقى . صفحات لتوفيق الحكيم ، يحيى حقي ، حسين فوزي ، زكريا إبراهيم ، فؤاد زكريا ، ثروت عكاشة وآخرين . وما كان أحد فيهم رجل اختصاص في معهد موسيقي . كانوا أدباء ومثقفين . ووعيهم الموسيقي كان دليلهم الى الثقافة الصحية . ولكن أوراقهم تلك سرعان ما طواها النسيان تحت عجلة « ثقافة الإعلام » ، التي أسسها انقلابيو العقائد الحداثية .

مع السنوات يتعالى ضجيج العجلات ، ومع تعاليه تبهت تلك

الأوراق ، وتذوي تلك الأغصان . ولا أمل في عودة الروح إلا بمعجزة . وهذه المعجزة تطلعُ من المقاومة الفردية ، من الجهد الذي يصبو الى الحقيقة صبوة القديسين والشهداء . فالشاعر يعرف أن الشعر بحث كل الخبرة وكل المعرفة عن إضاءة الإنسان . ولا استقامة لهذا دونهما . وأي مخاتلة واستخفاف إنما هي مخاتلة على النفس واستخفاف بها . فاذا كان الشعر صنو الموسيقى ، وإذا كانت هذه العلاقة البدائية موضع شبهة ، فالشاعر أولى من غيره في بحث وتأمل هذه العلاقة . لأن فيها شيئا من تلك الحقيقة . وكذا الأمر مع الخبرة ومع المعرفة .

إن دربةَ الأذن ارتبطت لدى شاعرنا بالإيقاع الرياضي المحسوب . حتى ضابط الإيقاع في موسيقانا الشعبية حاول هرْمنة (من هارموني) إيقاعه . إلا أن الشاعر لم يحاول حتى ذلك ، بسبب الموات الذي أصاب الأذن ، عبر السنوات ، وطال الروح الموسيقية في داخله . وحين حاصرته أفكار ما بعد الحداثة ، وهي أفكار مجردة لا حياة فيها بسبب افتقادها للجذور الحقيقية وللمعرفة التي تسع أربعة قرون غربية ، وجد نفسه يتخبط في محاولة استجابة ، ولو شكلية ، لروح العصر . من أجل تحقيق إيقاع جديد ، غافلاً أو متغافلاً . حقيقة أنه يحاول ذلك دون دربة أذن ، ودون روح موسيقية في داخله . لذلك بدت محاولته مثيرة للرثاء . واكتفى بالتسميات ، فتوهم إيقاعاً لا تدركه الأذن وسماه «الإيقاع الداخلي» ، واختلق لقصيدته تسميات لا حصر لها ، ونسف الجسور بينه وبين الأوزان ، دون أن يدرك المعنى الرمزي والنفسي لعمله هذا . فهو بهذا إنما نسف ، بفعل اليأس ، الجسور بينه وبين دربة الأذن والروح الموسيقية الى الأبد !

على هذه الصفحات سأحاول إبحاراً وادعاً في محيط الموسيقى ، مستصحباً معي الشعرَ ، علّ مراياه العميقة تعكس التماعات الأمواج ، التي تعكس بدورها الإلتماعات الغامضة في الكون الرحيب .

٢

ورد في كتاب « الأغاني » لأبي الفرج الأصفهاني « أن أحد تلاميذ الموسيقي ابن سُريج ، وهو أبو نافع الأسود . قال : إذا أعجزك القرشي فغنّه غناءَ ابن سُريج في شعر عمر بن أبي ربيعة فإنك تُرقصه . » وشعر عمر بن ابي ربيعة كان أكثر جاهزية للتلحين من شعر غيره ، تماماً كما كان شعر جرير أكثر جاهزية من شعر الفرزدق . على أن الشعر العربي ينقاد الى الموسيقى بيسر بفعل غنى الإيقاع الموسيقي فيه وتنوعه ، في بحوره الصافية ، والغير صافية على الأخص . وجاهزيته هذه ليست إلا لموسيقى أيسر ما توصف فيه أنها جديّة ، أو بليغة تلائم بلاغته . إن عمر الماجن مقروء من قبل الشباب الماجن ورجال الحكمة والمعرفة على حد سواء . فليس هناك شعر فصيح وآخر عامي ، وبالتالي ليس هناك لحن رفيع وآخر شعبي ، والإشارات التي ترد بهذا الشأن عند الموسيقيين (راجع ملحق « المختارات » في آخر هذا الكتاب) قد تكشف عن هوة بسيطة . ولعل شيئاً من معالمها بدأت تتضح فيما بعد . الموسيقى الغنائية صنو الشعر ، كلاهما وليد مستوى من الوعي ومن الذائقة منسجم ومتساوق في تلك المرحلة . وفي المراحل التالية للإزدهار العربي ، لم تتغير هذه القاعدة بل ازدادت نضجاً وتعقيداً ، بالرغم من أن الموسيقى بقيت أسيرة الكلمة ولم تستقل عنها لتنصرف الى نفسها والى ما نسميه بـ « الموسيقى الصافية » أو الخالصة . ولكن مع توفر الفاصل بين الفصحى والعامية في المراحل المتأخرة أصبح انقسام الموسيقى على نفسها مشروعا . وأصبح انصراف الفصحى الى الموسيقى الرفيعة أو هذه الى تلك متوقعا .

إن علاقة الموسيقى بالفلسفة ، وهو إرث شرقي ويوناني قديم ، وعلاقتها بالتصوف وهو إرث شرقي وعربي إسلامي فيما بعد ، عمق هذا الإرتباط المشيمي بالشعر . بهذا المعنى يمكن لنا أن نتخيل الطابع الجدي للموسيقى التي كانت تعتمل داخل مواهب ابن سُريج ومعبد ،

في هذه المرحلة المبكرة . ففيها لا نفتقد جذور الموسيقى الرفيعة التي أصبحت تعتمل بعقل رفيع كعقل الكندي والفارابي والغزالي وإخوان الصفا فيما بعد .

ولكي نقرب تلك الصورة التاريخية للشعر وللموسيقى ، وكيف حققا لهما المكانة اللائقة في العقول الجدية ، لنطالع هذين الخبرين الطريفين اللذين أوردهما صاحب كتاب الأغاني ، الأول حول الشاعر عمر بن أبي ربيعة وابن عباس ، رجل الفقه والعلم : « بينا ابن عباس في المسجد الحرام وعنده نافع بن الأزرق وناس من الخوارج يسألونه ، إذ أقبل عمر بن أبي ربيعة في ثوبين مصبوغين مورّدين حتى دخل وجلس ، فأقبل عليه ابن عباس فقال أنشدنا فأنشده :

أمِن آل نُعمٍ أنت غادٍ فمُبكرُ
غداةَ غدٍ أم رائحٌ فمُهجّرُ

حتى أتى على آخرها ، فأقبل عليه نافع فقال : الله يابن عباس ! إنا نضرب إليك أكباد الإبل من أقاصي البلاد نسألك عن الحلال والحرام فتتثاقل عنا ، ويأتيك غلام مُترف من مترفي قريش فينشدك :

رأتْ رجلاً إمّا إذا الشمسُ عارضت
فيخزى وأما في العشيّ فيخسرُ

فقال : ليس هكذا قال . قال : فكيف قال ؟ فقال : قال :

رأت رجلا إما إذا الشمسُ عارضت
فيضحى وأما بالعشي فيخْصَرُ (أي يبرد)

فقال : ما أراك إلا وقد حفظت البيت ! قال : أجلْ ! وإن شئت أن أُنشدك القصيدة أنشدتك إيّاها . . . » وكان ابن عباس يتسقّط أخبار شعره دائما ويقول : هل أحدث هذا المُغيري بعدنا شيئا ؟ »

الخبر الآخر عن الموسيقي ابن سُريج ورجل الفقه والعلم عطاء بن

أبي رباح إذ التقاه الأخير في موضع عند مكة « وعليه ثياب مصبّغة وفي يده جرادة مشدودة الرجل بخيط يطيرها ويجذبها به كلما تخلفت . فقال له عطاء : يا فتّان ، ألا تكف عما أنت عليه ! فقال ابن سريج : وما على الناس من تلويني ثيابي ولعبي بجرادتي ؟ فقال له : تفتنهم أغانيك الخبيثة . فقال له ابن سُريج : سألتك بحق من تبعته من أصحاب رسول الله (ص) وبحق رسول الله (ص) عليك ، إلا ما سمعت مني بيتا من الشعر . وأنا أقسم بالله لإن أمرتني بعد استماعك مني بالإمساك عما أنا عليه لأفعلنّ ذلك . فأطمع ذلك عطاءً في ابن سُريج ، وقال : قلْ . فاندفع يغني بشعر جرير :

إن الذين غدَوا بلبّك غادروا
وشلاً بعينك ما يزال معينا

غيّضن من أبصارهنّ وقلن لي
ماذا لقيتَ من الهوى ولقينا

فلما سمعه عطاء اضطرب اضطراباً شديداً ودخلته أريحية ، فحلف أن لا يكلم أحداً بقية يومه إلا بهذا الشعر ، وصار الى مكانه من المسجد الحرام ، فكان كل من يأتيه سائلاً عن حلال أو حرام أو خبرٍ من الأخبار ، لا يُجيبه إلا بأن يضربَ إحدى يديه على الأخرى وينشد هذا الشعر حتى صلى المغربَ ، ولم يعاود ابن سُريج هذا ولا تعرض له . »

إن ثياب عمر وابن سُريج وافتتانهما بمباهج الحياة الدنيا سرعان ما تبخرت داخل صرح الروح المتسامية والجدية ، التي تعتمل داخل ابن عباس وابن أبي رباح . تبخرت لصالح الزبدة والجوهر ، الذي ينطوي عليه الشعر والموسيقى . هذا الجوهر الذي حقق صحبة رائعة بين شاعر مثل عمر بن أبي ربيعة وموسيقي مثل ابن سريج . وأخبار مغامراتهما الفنية في التأليف والتلحين تجدهما في ترجمتهما الموسعة في الجزء الأول من كتاب الأغاني . ولكي أستوفي حقهما وحق علاقتهما أقتطف هذه الحكاية عنهما بشيء من الإيجاز :

حجَ عمر بن أبي ربيعة في عام من الأعوام على نجيبٍ له مخضوب بالحنَاء ، مُشهَر الرحل بقرابٍ مُذهَب ، ومعه ابن سُريج على بغلة له شقراء ، ومع عمر جماعة من حشمه ومواليه وعليه حلّة يمانية ، وعلى ابن سريج ثوبان أصفران ، فلم يمرّوا من أحد إلا عجب من حسن هينتهم . فخرجوا من مكة يريدون مِنى ، فمروا بمنزل رجل من بني عبد مناف ، وأبصر عمر بنتاً للرجل فأسره جمالها ، وفي مقامه بمِنى كتب قصيدته التي منها :

نظرتَ إليها بالمخصَبِ من مِنى
ولي نظرٌ لولا التحرّج عارمُ

وهو مطلع مقطع وضع فيه ابن سريج لحناً في الحال . ولم يصبر عمر على لحن ابن سريج الجديد . فاقترح عليه أن يروحوا رواحاً طيباً معتزلا على كثيب معروف في طريق الحاج « فنبصر مرورهم بنا ونراهم ولا يرونا » . وهناك على الكثيب المشرف جلسا . والقمر طالعٌ يضيء . قال عمر لابن سريج : غنني صوتكَ الجديد . فاندفع يغنيه . فسمعه الركبان فجعلو يصيحون به : يا صاحب الصوت أما تتقي الله ! قد حبست الناس عن مناسكهم ! فيسكت قليلا . حتى إذا مضوا رفع صوته . الى أن مرت قطعة من الليل . فوقف عليه في الليل رجل على فرس عتيق عربي ، فسلم وقال : أيمكنك أن تردَّ هذا الصوت ؟ قال : نعم على أن تنزل وتجلس معنا . قال : أنا أعجل من ذلك . فإن أجملت وأنعمت أعدته ! وليس عليك من وقوفي شيء ولا مؤونة . فأعاده . فقال له : بالله أنت ابن سريج ؟ قال : نعم . قال : حياك الله ! وهذا عمر بن أبي ربيعة ؟ قال : نعم . قال : حياك الله يا أبا الخطاب ! فقال له : قد عرفتنا فعرّفنا نفسكَ . ولكن الفارس تجنَب التصريح قائلا : لولا أني أريد وداع الكعبة وقد تقدمني أهلي لأطلت المقام معك ولنزلت عندكم . ولكني أخاف أن يفضحني الصبح . خذْ حلَتي هذه وخاتمي . ومضى .

في اليوم التالي ، تبينا أنهما حلَة وخاتم يزيد بن عبد الملك .

٣

صحبة الموسيقى والشعر ، أو الموسيقي والشاعر في تاريخ الثقافة العربية ليست إلا حركة متأخرة تماماً . ولعلها متأخرة حتى في الثقافات الإنسانية ، لأن هذه الصحبة لم تكن إلا وليدة فصام قسري حدث في التاريخ ، ولم يكن لصالح كليهما . فهما في البدء لم يكونا صاحبين ، بل كانا واحداً . نعم ، هناك من يرى بأن الأغنية طلعت من الفعل الإيقاعي للكائن البشري ، وبأن اللحن الصائت دون كلمات والراقص قد سبق الكلمات ذات الدلالة بمنظومتها الإيقاعية ، وأبو النضير الشاعر والموسيقي يقول بوضوح بأن العروض مُحدث ، والغناء قبله بزمان (راجع ملحق المختارات) . إن قدرة تخيلنا لهذه الفرضية قد تكون محدودة . فنحن اعتدنا أن نضع الألحان والموسيقى لنص شعري متوفر مسبقاً . ولكن أن يضع الشاعر كلمات للحن متوفر مسبقا لا يحدث إلا بسبيل المحاكات الساخرة ، مع أن هذه العلاقة بين اللحن المسبق وبين النص قد وجدت لها أكثر من صيغة لدى الموسيقي العربي . (اسحاق الموصلي مع لحن المؤذن ، وكذلك خبر الموسيقي مالك بن أبي السمح . المختارات) . في حين أن في هذا الفعل ظلال حقيقة تاريخية خفية . في إحدى مقالاته كتب الشاعر إزرا پاوند : « نحن جميعاً نؤلف الشعر على هُدى لحن ما » . والباحث باورا في كتابه عن « الأغنية البدائية » عزز خاطرة پاوند هذه :

« ما إن بدأت الكلمات تُهيّأ وتُكيّف للموسيقى حتى أظهرت مزايا ما كانت متوقعة منها في استعمالاتها المألوفة والمعتادة . فهي لم تُظهر خفّة وتوازنا بل نغمة ومزاجاً . . . إنها اختيرت بحذر من بين أخواتها ، ذات قوة مؤثرة بفعل ما عُبنت به من معان مثيرة للذكريات والعواطف » .

ولذلك لا تقتصر النظرة الموسيقية المتأملة الى النص الشعري على طبيعة الإيقاع المتواتر ، بل يجب أن تتجاوزه الى إدراك اللحن فيه . تماماً شأن نظرتنا المتأملة للعمل الموسيقي .

إن صعوبة هذه المهمة اليوم لم تكن كذلك أيام زمان . فأذننا المعاصرة تدرك الشبه الإيقاعي بين الموسيقى والشعر ولكنها قد تعجز عن إدراك الشبه اللحني . أذن إنسان الحضارات الأولى ، على العكس ، قد تدوزنت كفاية لتستقبل اللحن والإيقاع معاً .

ولكننا لو رجعنا خطوةً الى التساؤل حول الأسبقية بين الموسيقى والكلام لدخلنا في متاهة افتراضات . إحداها ترى الأسبقية للكلام . وآية ذلك أن الكلام ما إن يمتلىء عاطفةً حتى يقترب ، بفعل امتلاء الصوت بشحنات نغمية ، من الموسيقى . إن أصوات الكلام المستثار تصبح بالتدريج منفصلة عن الكلمات التي صحبتها ، وبالتالي تحقق هوية صوتية مستقلة . والفرضية الأخرى (فرضية دارون) ترى الأسبقية للموسيقى ، فالغريزة الحيوانية تنغّم عدتها الصوتية للأغواء . وهي حاجة مصاحبة للوجود الحيواني .

جان جاك روسّو ، الذي كان موسيقيا أيضا ، لم يُعن بفرضية الأسبقية ، بل حاول الإجابة عن سر حاجة الإنسان الأول للموسيقى . كان الحديث لدى هذا الإنسان حاجة للتعبير عن العواطف . ففي تلك المجتمعات ما من فاصل بين الكلام والأغنية . اللغات المبكرة كانت تراتيل وترنيمات تنحو منحى شعريا ولحنيا ، لا منحى نثرياً وعمليا . والدافع للنطق كان بفعل اعتمال العواطف لا بفعل الحاجة . فالعواطف كانت تدفع الناس باتجاه بعضهم بعضا . في حين تدفعهم ضرورات الحياة الى إشباع الحاجة ، كلاً على حدة . لم يكن الجوع والعطش بل الحب والبغضاء والشفقة والغضب ، الذي استنطق الإنسان أول مرة . البدائيون كانوا يغنون لبعضهم البعض من أجل التعبير عن عواطفهم ، قبل أن يبدأوا الحديث مع بعضهم البعض من أجل التعبير عن أفكارهم . إن هذه العلاقة بين حاجة التعبير عن العواطف والحاجة للموسيقى لدى الإنسان تجد صداها بصورة بدائية وعذبة في آن داخل المخيلة الأدبية العربية ، فقد أورد المسعودي في كتابه « مروج الذهب » حكاية تكشف ، كما يعتقد ، عن أول بادرة لحنية تخرج من فم عربي . كان مظر بن نزار

يتميز بصوت جميل ، ولقد حدث ذات يوم أنه سقط من على ظهر ناقته وكسرت يده فتأوّه صارخاً : « وايداه » . صوته المفعم بالعاطفة جعل ناقته تنشط تأثراً . وهذا مبدأ فن الأغنية لدى العرب ، على هيئة ما أصبح يسمى فيما بعد حداءً . و« الأغنية » هي التي « تستغني » بها النفس عن غيرها من الملاذ في حال سماعها ، كما يقول الصفدي في رسالته « علم الموسيقى » .

هذا الإرتباط بالمشاعر هل هو جوهر موسيقي ؟ وهل نشأت الموسيقى ، حقا ، بدافعه الوحيد ؟ رسام الكهوف كان دافعه عملياً ، فهو يخطط لطريدته في غيابها ، يحاول بإتقان الصورة أن يتقن السيطرة عليها . وراوي الحكايات والأساطير يعزز بها وحدة المجتمع ، لأن هذه الحكايات تجسد القيم الموروثة والمعايير الأخلاقية . ولذلك يبدو الرسم والأدب ذا معنى ومقاصد وفائدة . ولكن ما فائدة ومقاصد الموسيقى ؟ نحن نعتقد أن الموسيقى لا تشحذ من مداركنا إزاء العالم الخارجي ، وهي لا تقوم بمهمة محاكاته (باستثناء بضعة أعمال تبدو في الظاهر محاكاة مثل السيمفونية السادسة « الريفية » لبيتهوڤن ، و « الفصول الأربعة » لڤيڤالدي و « السيمفونية الفانتازية » لبرليوز) ، ولا تتعهد بتأسيس نظرية أو إيصال معلومة شأن اللغة .

إنتوني ستور في كتابه « الموسيقى والعقل » يرى الإجابة تتطلب معرفة بجذور الموسيقى في التاريخ الإنساني ، ومعرفة استخدامها ووظائفها في المجتمعات المختلفة . إحدى الإجتهادات لا تجد علائق طفيفة بين الموسيقى وعالم الطبيعة . فأصوات الشلالات والأنهار والسواقي مثيرة للمتعة ولكنها كأصوات غير منضبطة في درجات محددة شأن « النوتة » ، بل هي جلَبة غير منظمة . هذا إذا ما استثنينا أصوات الطيور التي سننصرف اليها فيما بعد . إن هذا الغياب للعلاقة مع العالم الخارجي يجعل الموسيقى متفردة بين الفنون . ولكن ارتباطها الوطيد بالعاطفة الداخلية يجعل فكرة أن الموسيقى ليست إلا نظام علاقات بين

أصوات ، شأن الرياضيات غير مقبولة . بالرغم من أن هذه العلاقة بين فن الموسيقى وبين حقيقة العواطف البشرية ستبقى عصية على الفهم ، بحيث دفعت البعض الى الإعتقاد بأن الموسيقى تتكون من أصوات وقوالب أصوات لا علاقة لها بأية أشكال أخرى للخبرة البشرية . وكان الروسي ستراڤنسكي متطرفاً في هذا الإتجاه . فهو يعتقد « بأن الموسيقى عاجزة عن التعبير عن أي شيء » ، لأنه ببساطة لا يربط بينها وبين مشاعر المؤلف الداخلية . وإذا ما وجد رابطاً فلا يشكل هدفاً في ذاته . بل الهدف يتشكل في العمل الفني « الجديد » ، الذي يقع وراء ما نسميه مشاعر المؤلف : « العمل الموسيقي الجديد هو واقع جديد » ، ولذا «لا تعبر الموسيقى إلا عن نفسها » .

٤

الإشارة الى الطبيعة كمصدر مهم ، أو جذر فاعل ، للموهبة الموسيقية لدى الإنسان لها موقع بارز في تاريخ الفكر الإنساني . أو على الأقل لها موقع مثير للخلاف والجدل . في الشعر العربي إشارات كثيرة لغناء الحيوان المطرب ، وخاصة الطائر منه . الجواهري في إحدى قصائده يشير الى نقيق الضفادع باعتباره « بريد هوى على ضفتي دجلة » . وبريد الهوى هو الغناء المعبأ بالعاطفة . والعرب تسمي طنين الذباب غناءً . الأخطل يتحدث عن ثور ، فيراه :

فرداً تغنيه ذبان الرياض كما
غنى الغواة بصنجٍ عند أسوارِ

والجاحظ في « الحيوان » يذكر الأجناس التي توصف بالغناء ، منها الحمام والبعوض وأصناف الذباب والنحل . وفي مكان آخر يخص الألحان بالإشارة : « ومن الطير ما يخترع الأصوات واللحون التي لم يُسمع مثلها قط من المؤلف للحون من الناس . فإنه ربما أنشأ لحناً لم يمر على أسماع المغنين قط » .

إن أصوات الطير أكثر أصوات الطبيعة موسيقية دون شك . لأن كفة الصوت المنغم لديها تغلب كفة الصوت الخام أو الصخب . وهذا الجانب هو عماد حجة من يرى فيه مصدراً مبكراً لموسيقى الإنسان .

لأغنية الطير وظائف عدة منها إشعار الأنثى واستثارة الرغبة ، أو تحذير الطيور المنافسة . ولذلك يبدو الطير الذكر في لحظات البحث عن أنثى أنشط غناءاً . وهذا يعزز فكرة دارون عن الأغنية باعتبارها دعوة لإشباع الرغبة . إنها من فعاليات الذكر عادة . وقد تنشط الأنثى للغناء إذا ما أشبعت بالهورمون الذكري . ولكن البحوث المتأخرة وجدت أن أغنية الطير ليست وليدة حاجة بيولوجة فقط . فهو يغني أحياناً زيادة

على حاجته . يغني من أجل الغناء ذاته . وهناك من دفعه الولع بأغنية الطير الى محاولة اختبار أصواتها بالأجهزة العلمية الحديثة .

أستاذ الموسيقى ديفيد هندلي (جامعة كمبرج) حاول الكمپيوتر في عملية تحليل أغنية الطير . بطّأ ذبذبة الصوت ١٦ ضعفاً من أجل أن تتضح تفاصيلها فوقعت أذنه على طبيعة موسيقية للصوت بعيدة تماماً عما تخيله الإنكليزي يوهان وليمز مثلاً . حين ألف مقطوعته المعروفة « تحليق القبَرة » . يقول هندلي : « إنها ذات طبيعة تعبيرية قوية ، مليئة بالتعارضات الحادة . أقرب الى الموسيقي النمساوي شوينبيرگ من أي موسيقي آخر » . وهذا الأخير هو الذي خرج بتنافراته عن السلم الموسيقي التقليدي ، وكانت خطوته (١٩٠٨) البداية العملية لحداثة القرن العشرين الموسيقية .

إن تحليل أغنية الطير حفزت هندلي لاستعادة السؤال حول ما نعنيه بكلمة « موسيقى » . يقول : « لقرون كانت أغنية الطير بعيدة عن حقل علم الجمال الموسيقي ، ولكن الموسيقى تحدث في كل زمان وكل مكان . فإذا ما تحركت عاطفيا بفعل حركة أغنية الطير وترغمت معها ، فهذا يعني أنك تصغي الى موسيقى لا تختلف عن موسيقى الإنسان » . هندلي يرى أن ثمة علاقة بين أغنية الطير والأغنية الفولكلورية أو الشعبية ، مشيراً الى ما فعله الموسيقي الهنكاري الشهير بيلي بارتوك من توثيق وتسجيل الغناء الفولكلوري الأوروبي . الى جانب تنويت (من نوتة) غناء الطيور . يقول : من الذي ألف هذه الأغاني الفولكلورية ؟ هل وضعها شخص واحد ؟ لا دون شك . إنها تطورت عبر القرون بالطريقة ذاتها التي حدثت لأغنية الطير . فكلاهما تؤدي وظيفة ، وظيفة توكيد الهوية والدور الإجتماعي » .

عالم الإجتماع الإنكليزي ريچارد مابي وضع كتابا عن العندليب فأثاره ما في أغانيه من توتر وصراع : « فهي مؤلفة ، من حيث الإطالات الزمنية بين العبارات الموسيقية بذات الطبيعة التي عليها الأغنية

البشرية . . . إنها تنطوي على ميزة أوپرالية ، تماماً كما لو كانت « آرية » (وهي الأغنية داخل الأوبرا) . إن وصف أغنية الطير بأنها موسيقى يشبه عملية وضع العربة قبل الحصان . والأولى أن توصف الموسيقى بأنها تملك خصائص أغنية الطير لقدم هذه وحداثة تلك .

وهذا الإتجاه المستعين بالعلم يعطي ثقلا للإجتهاد الذي يرى الموسيقى استجابة إنسانية للطبيعة وتقليداً . ولذلك تبدو كل استجابات الموسيقيين لأصوات الطبيعة ، والطيور بخاصة ، امتداداً لهذا الإجتهاد . والموسيقيون حاولوا ذلك منذ القدم . ونحن ، بمتابعتنا للموسيقى الكلاسيكية منذ مراحلها المبكرة لا نفتقد الى تلك الأصوات التي تطلع من هذا العمل أو ذاك . ولكنها ازدادت اتضاحاً مع مرحلة الباروك (القرن السابع عشر الى منتصف القرن الثامن عشر) ، والمرحلة الكلاسيكية التالية (حتى مطلع القرن التاسع عشر) ، وما تلاها .

في يومياته سجل موتسارت (١٧٥٦ـ ١٧٩١) في تاريخ ٢٧/ ٥/ ١٧٨٤ انه اشترى زرزوراً وعلى ذات الصفحة سجل بضعة جمل موسيقية زعم أن الزرزور حفظها عن مطلع الحركة الأخيرة لكونشيرتو البيانو رقم ١٧ . ولقد تعلق به الموسيقي الشاب حتى أنه أقام له حفلاً تأبينياً حين وفاته ، ودفنه بمراسيم في حديقة بيته . طبعاً ، كان زرزور موتسارت أوفر حظاً من صاحبه ، الذي لم يدفن بفعل العوز ، إلا في قبر جماعي مجهول ، لم يتعرف أحد على مكانه .

بيتهوڤن (١٧٧٠ـ١٨٢٧) قدم في حركته الثانية من سيمفونيته السادسة « الريفية » بضعة صياغات فنية لأصوات العندليب والسمان والوقواق . ولقد سميتها صياغات فنية لأبعد شبح فكرة المحاكاة ، محاكاة الطبيعة الحرفي ، التي انكرها بيتهوڤن حين حاول ايضاح ما غاب عن نباهة نقاده . وحول ضربات القدر المريعة في مفتتح السيمفونية الخامسة قال لتلميذه كارل إنه استوحاها من أغنية طائر نقار الخشب في إحدى غابات ڤيينا .

طائر الوقواق يطل ، بعد ثمانين عاماً ، من الحركة الأولى من سيمفونية مالَر (١٨٦٠-١٩١١) الأولى ، ليثير غضب النقاد أيضاً . وهذه الإطلالات لا تحصى في عمق غابات الموسيقيين : كوبيران ، ليست ، شومان ، ديليوس ، وآخرين . ولكن الموسيقي المعاصر أوليڤر ميسيان (١٩٠٨-١٩٩٢) انفرد بحصة لا تُضاهى في الإنشغال والإستغراق بأصوات الطيور واستيحانها . اعتبرها « أعظم من احتل كوكبنا من الموسيقيين » ، لأن أغنية الطير بالنسبة له أكثر من زخرفة بسيطة . فقد احتلت فكره وحاول تدوين ألحانها عبر تجواله في ريف فرنسا .

إن وجدان ميسيان الديني منح علاقته مع الطبيعة بعداً فلسفيا . وهو يرى الموسيقى حواراً دائماً بين المكان (متمثلاً في اللون الصوتي) وبين الزمان (الإيقاع الصوتي) . بين اللون والصوت . هذا الحوار الذي ينتهي بالوحدة بينهما ، بحيث يصبح أحدهما الآخر . إدراك هذه الوحدة هي التي تفتح الأفق الروحي لإدراك المطلق . ولكن تأمل الطبيعة تمنح فرصة أخرى لهذا الإدراك ، الطبيعة التي تشكل لدى ميسيان كنزاً لا ينفد للألوان والأصوات ، للأشكال والإيقاعات . وهي تتكثف في هذه المخلوقات الصغيرة ، التي ألف لها وعنها أضخم وأطول ثلاثة أعمال للبيانو المنفرد . منها « دليل الطيور » و « سكيچايت صغيرة عن الطيور » .

٥

لتكن الطيور أو الطبيعة عامة مصدر إلهام للإبداع الموسيقي لدى الإنسان . ولكن هذا الطرف لا يخفي الطرف الداخلي الأعمق لدى الإنسان ذاته ، وهو العاطفة وينبوع المشاعر ، الذي أكده روسّو . إن كلمة aoidos اليونانية تعني « غناءاً » و « شعراً » في آن . وبيت الشعر اليوناني ينطوي على « إيقاع موسيقي » داخل اللغة ذاتها . أي أن بنية هذا الإيقاع الموسيقي مصممة من قبل البنية اللغوية . ولا مجال لصياغة لحنية تضاف اليها من الخارج . وفي العربية أخذت مصطلحات إقامة الألحان للنصوص الشعرية ذات الصبغة التي لمصطلحات الأوزان . فيقول الأصفهاني مثلاً في تعيين اللحن الموسيقي للنص : « الشعر لأمية بن أبي الصلت . والغناء للهذلي خفيفُ ثقيلٍ أول بالوسطى . وفيه لابن محرز لحنان : هزَجٌ وثقيلٌ أول . . . » الخ . ورغم المصطلحات الموسيقية التي مازالت مغلقة إلا أن هذه الإشارات تدل بصورة واضحة على أن الصياغة الموسيقية تكاد تكون مُملاة من صياغة أوزان اللغة الشعرية .

وفي « فصل في أصول الألحان وقوانينها » من كتاب « رسائل إخوان الصفا » ترد معالجة تفصيلية لهذه العلاقة . فبعد تعريف العروض الشعري وذكر مقاطعه الثمانية المعروفة يرى المؤلفون أن « هذه الثمانية مركبة من ثمانية أصول وهي : السبب ، والوتد ، والفاصلة . فالسبب حرفان : واحد متحرك ، والآخر ساكن أو متحرك ، مثل قولك : هلْ لمْ وما شاكلها . . . » . . . « وأما قوانين الغناء والألحان فهي أيضاً ثلاثة أصول وهي السبب والوتد والفاصلة . فأما السبب فنقرةٌ متحركة يتلوها سكون ، مثل قولك : تُنْ تنْ تنْ تنْ . . . » .

إن العنصر الموسيقي في الأزمان البعيدة قد بدأ يتلاشى تدريجياً ليحل محله نظام النبرات اللغوي ، داخل الصياغة اللغوية ، بحيث أن كلمة aoidos اليونانية التي مر ذكرها قد استبدلت بكلمتي «نثر»

و« موسيقى » كشكلين منفصلين . ثم تبع الشعر بصياغة إيقاع ولَد من اللغة يعتمد النبرة لا درجة النغم ، التي تعلو مع سرعة تذبذب الصوت ، وتنخفض مع بطئه ، والتي أصبحت عماد الموسيقى . هذا الإنفصال هو الذي جعل الشعر والنثر ، في مرحلة تالية ، يتطلبان تلحيناً موسيقياً مضافاً لكي يُنشدا .

أنتون إهرينزفايج يعزز رأي روسّو في ربط اللغة بالعاطفة داخل هذا السياق التطوري . فهو يعتقد أن الكلام والموسيقى انحدرا من أصل واحد في اللغة البدائية ، التي لم تكن كلاماً خالصاً ولا غناءاً خالصاً ، بل مزيجاً من كليهما . هذه اللغة سرعان ما تفرعت : فالموسيقى احتفظت منها بالصوت المعتمد على درجة النغم (السلم الموسيقي) ، وعلى الإيقاع . في حين احتفظت اللغة بالتلوينات اللحنية البسيطة ، التي يحققها حرفا العلّة والصحيح . ثم في مرحلة تدريجية تالية أصبحت اللغة أداة التفكير العقلاني . والموسيقى أصبحت ذات طابع رمزي للعقل الباطن اللاواعي ، ورمزيتها بعيدة الغور ، عصية على الإدراك .

بهذا المعنى يمكن فهم منحى النثر الذي أصبح ، عبر القرون ، أقل استعارية وأكثر موضوعية ودقة . ومهمته تقتصر على إيصال المعلومة وعرض الفكرة . في حين أحتُفظ بالتوصيل الموسيقي والشعري للمهمات الدينية والشعائرية ، وهي مهمات تنتسب للمشاعر الإنسانية الدفينة التي يعطيها الدين والطقوس مسحة « كلية » و« شمولية » غير مكبّلة بقيود التوجه العقائدي . هذا الأمر يحسه بصورة ملموسة العارف بموسيقى يوهان سباستيان باخ (١٦٨٥-١٧٥٠) ، باعتباره أعمق الموسيقيين التحاماً بالمشاعر الدينية . فموسيقاه ، موسيقى الحناجر البشرية أو موسيقى الآلات ، قد تكون خرجت من هذا المعتقد الكنائسي ، ولكنها انطلقت واتسعت لأفق لا محدود ، يتسع لكل إنسان ولكل معتقد . ولذلك تبدو تشككات بعض مفكري اللاهوت حول الإستثارة الموسيقية للمشاعر الدينية وحدها ، تشككات في

مكانها . القديس أوغسطين كان يتأمل نشوته مع الموسيقى بشيء من الحذر : «حين أجد أن الغناء ذاته أكثر إثارة من الحقيقة التي يريد الغناء إيصالها . » إن هذا الحذر ذو طبيعة تنتسب للعقيدة لا لسعة أفق الأيمان ، الذي تمتد جذوره بعيداً في المراحل البكورية للإنسان .

في هذه المراحل من الصعب تبين جذور الموسيقى الإنسانية . فقد تكون شكلا من أشكال التبادل الكلامي الموقع بين الأم ووليدها ، تطور الى وسيلة تواصل بين البالغين . وبفعل تطور القابلية على الكلام وعلى التفكير المجرد تدنت أهمية الموسيقى كوسيلة لإيصال المعلومة . ولكنها احتفظت بأهميتها كوسيلة لإيصال المشاعر وتمتين الروابط بين الأفراد داخل الوحدة الإجتماعية . إن الإستجابة الفردية للموسيقى . في العزلة المحببة . ليست إلا ظاهرة متأخرة نسبياً ، حتى لتكاد تجعل أحدنا يغفل أن الموسيقى ، في معظم تاريخها ، لم تكن إلا نشاطاً اجتماعياً . فالشعائر الدينية ومناسبات الحرب ليست إلا أمثلة عادةً ما تُذكر . وحتى اليوم لا يملك أحدنا أن يتخيل احتفالاً ، أياً كان نوعه ، دون مصاحبة فعالة للموسيقى . وكذلك الأمر مع موسيقى الآلات ، التي استطاعت بعد تاريخ طويل من مصاحبة الأصوات البشرية أن تستقل وتنفرد لوحدها . ثم أخيراً ظاهرة الكونسيرت ، أو العرض الموسيقي للجمهور المتلقي بصمت . هذه الظاهرة التي حققت انفصالاً تاماً بين الموسيقي وبين مستمعه وتمييزاً قاطعاً بينهما . فالمشاركة صامتة ولا تحدث إلاّ كاستجابة داخلية . ولعلها ستبدو شاذة في عين الإنسان القديم ، الذي لم يكن يعرف كياناً صامتاً يُدعى « المستمع » . إلا أن هذه المرحلة الأخيرة هي بالتأكيد أرفع وأعمق مراحل التطور الموسيقي . ففيها يملك الأنسان أن يتعامل مع هذا الكيان الصوتي الغامض كمصدر فيّاض للوعي ، تماماً شأن الكتاب والعمل الفني . والعصر الحديث عرف حاجة الإنسان هذه فاستثمر قدراته التقنية لتوفير ما يقدر عليه من وسائل لإيصال هذا العرض الموسيقي : في الكونسيرت الحي أو المسجل في السينما والڤديو والكاسيت والأسطوانة والكومپيوتر ، الذي لا يعرف أحد ما يخبئه للمستقبل .

الموسيقى الجدية لم تعد وسيلة جماعية لإقامة الشعائر . بل غاية فردية تتكشف أبداً عن فرص للإبحار الى مجاهل النفس في الداخل ، ومجاهل الحياة في الكون . ولذلك تتطلب عزلة أعمق من العزلة التي يتطلبها الكتاب . فأنت إذ تنفرد بـ « بمراثي دوينو » لريلكة أو « الإشارات الإلهية » للتوحيدي ، على سبيل المثال ، تملك أن تتوقف عند أي بيت شعري أو جملة . تأخذ نفساً لتتأمل ، ثم تتراجع قليلاً لتتوقف من جديد إذا شئت . لأن كلمةً مثل « الملائكة » الشهيرة في المرثية الأولى قد تعرض عليك عدداً من المقترحات في الدلالة . وقد لا يكون هناك متسع للإختيار . أو أنك تنفرد بصفحات من « مقالات مونتين » ولا تتحرج من جهاز للموسيقى الى جانبك يعزف لك شيئاً من « ليليات » شوپان .ولكن الأمر لا يسهل معك بنفس الطريقة إذ تنفرد مع إحدى « رباعيات » بيتهوڤن الأخيرة ، ولنقل الرباعية الثالثة عشرة . إن الإبحار لا يتوقف إلا عند نهاية كل حركة . وكل جملة موسيقية في اللحن ، وكل تعانق وتقاطع وتساوق بين الجمل الموسيقية في الهارموني ، لا تعني إلا ذاتها ، ولذلك فهي لا تعرض عليك كلمات لها معنى مستهلك في الإستعمال اليومي ، ومعنى مقترح داخل النص . كما أنك لا تملك أن تصغي وأنت تتابع كتاباً بين يديك . مع الموسيقى تبدو المؤثرات الجانبية منغصات . حتى في الكونسيرت الحي يحبس أحدنا سعلة ملحة في صدره الى أن تنتهي الحركة . لأن السعلة صوت سيدخل في شبكة الأصوات ، ويفسد على المستمع الآخر عزلته المضاءة العميقة .

٦

منذ عصر أوڤيد (٤٣ ق .م ـ ١٧ ب .م) وڤيرجِل (١٩٨٧٠ق .م) كانت حكاية أورفيوس الأكثر استثارة وإلهاماً لأعمال الفن في كل الحقول . ومن بين الموسيقيين العظام الثلاثة : أپولو ، أورفيوس ، وآريون ظل أورفيوس الأقرب الى وجدان الشعراء والموسيقيين حتى اليوم . فهو الشاعر المغني الذي يملك بهذين الفنين قوة سحرية في التأثير على الجماد والنبات والحيوان .(في العربية نرى الموسيقي مُخارق يحاول ذات التأثير السحري بغنائه على الحيوان ، راجع فصل « المختارات ») وعلى سطوة الموت أيضاً .

ولكي نستوعب علاقة الشعر بالموسيقى في شخص أورفيوس علينا أن نتابع الأسطورة في النص الشعري وكيف حفزت لنشوء فن الأوپرا مع مطلع القرن السابع عشر ، وألهمت خيال الموسيقي حتى اليوم .

كان أورفيوس وليد نصف سماوي (من أپولو) وله كل وجدان ومشاعر الكائن الإنساني . تقول الحكاية أنه تزوج من يوريديچي ، التي سرعان ما قتلت بلدغة أفعى . وبفعل أسى المحب قرر أورفيوس إقتحام عالم الموتى واستعادة زوجته . وهناك أسر شعره وموسيقاه حراس مملكة الموت و هيْدَس ملكها ، حتى استجابوا لتضرعاته وأعطوه زوجته يعود بها الى مملكة الحياة ، على أن لا يلتفت اليها وينظر الى وجهها حتى يبلغ النور . وحين رأى نور الشمس لم يملك إلا أن يلتفت إليها طمعاً بمشاركته الغبطة ، فتلاشت يوريديچي عائدة الى العتمات .

بقي أورفيوس المنشد المتفجع حتى تعرض لنقمة ديونيس ، فقتل وقطّع جسده ، وارتفعت قيثارته لتصبح كوكبة مضاءة . وتحولت حكايته الى ديانة يونانية لا تخلو من أسرار المتصوفة . ومع الديانة نشأ تيار شعري باسمه ، له جذر الإيمان بقوة الشعر السحرية . كان ذلك قرابة القرن الخامس قبل الميلاد .

في ذلك القرن تعرفنا على شخص لا يقل غموضاً عن أورفيوس ، هو فيثاغورس ، الذي ارتبطت به الموسيقى ونظامها الرياضي وعلاقتها السحرية بموسيقى الكواكب . ولعل فيثاغورس يشكل أهم رافد في الشعر الأورفي ، وليس بدعة أن يتسرب هذا التيار في المجرى التاريخي للشعر الإنساني حتى عصرنا الحديث .

في فرنسا ، بعد يقظة الرمزية ، استعاد الشاعر أبولينير ذلك الشعر الأورفي بالأسم ، وشكل حركة انسحب تأثيرها بصورة أوضح وأبرز على الفن التشكيلي في الحركة الأورفية ORPHISM (١٩١٢) ، التي اتجهت الى التكعيبية في إعطائها الأولوية للون . كان أبولينير يعبر في قصائده عن الرغبة في تحقيق تلك الكلية في التحام ذاته الموحدة مع الكون الآخر ، وحدة الأنا بالآخر . ولكنها تكشف في الوقت ذاته عن خيبة هذه الرغبة في تحقيق الكائن الموحد .

إنها حركة شعرية تعيد المعنى الرمزي لرغبة أورفيوس في استعادة يوريديچي وفشل هذه الرغبة .

ما من شئ أكثر بداهة أمام الطبع الإنساني من فهم الإمكانات المتنوعة المتاحة في وحدة الشعر والموسيقى . ولذا غنى الشاعر الأول ، وقدم الملاحم اليونانية والدراما اليونانية في هيئة أغان . ولكن العلاقة لم تعد كذلك في ثقافة القرون الوسطى المسيحية . كانت « البالاد » و«الموتيت » تُغنى بأصوات عدة ، ولكن مع ظل بعيد مرافق من موسيقى الآلات . ولذلك ، ومع اليقظة الأولى لمرحلة عصر النهضة ، بدأ التوق والتطلع الى عصر النقاهة الأولى ، الى الشعر اليوناني . كانت بوادر الإنشاد قد حققت فناً موسيقياً جديداً هو « الريستتيف » . ضرب من النزعة التعبيرية للنص الشعري المرتل . محاولة لأن يبذل اللحن الموسيقي كل طاقته من أجل إبراز مشاعر وأفكار الكلمات .

بعد سنوات (١٦٠٠) وضع مونتقيردي (١٥٦٧-١٦٤٣) أول نموذج ناضج لفن الأوپرا ، على هدى فن « الريستتيف » هذا . ولقد اختار حكاية أورفيوس موضوعاً ، بنص من الشاعر سترجيو . عن نص الأسطورة الوارد في شعر أوڤيد وڤيرجل . الشعر هنا يلتحم مع الموسيقى من جديد ، على هدى مجد الدراما اليونانية . هذه العودة التي ستجدد ثانية ، ولكن بصورة أكثر تعقيداً ، على يد ڤاگنر في القرن التاسع عشر .

الموسيقي والشاعر تحت ظل أورفيوس ، صورة مثلى لعناصر الأوپرا الجديدة ، التي وضعت أسساً للأوپرات المتتالية عبر القرون : الإفتتاحية المتميزة ، فن « الآرية » أو الأغنية وليدة الحدث ، الجمل اللحنية الدالة على الشخصية أو الحدث أو المشاعر وتسمى « ليتموتيف » ، التوزيع الموسيقي الذي يهدف الى التعبير الدرامي في الريستتيف . ولقد وزع مونتقيردي آلات الموسيقى على العالمين : السفلي ، عالم الظلال (الهوانيات مثل الكورنيت والترامبون والأورگن الصغير . . .) ، والعالم الأرضي ، عالم الرعاة والضوء (الوتريات والناي . .) .

لم يغير مونتقيردي وشاعره كثيراً في حكاية النص الشعري القديم إلا في النهاية . فبدل أن يقتل أورفيوس على يد أتباع باخوس ، يرتفع الى الأعالي مع أپولو . وكذلك في التفاتة أورفيوس التي تحدت الشرط المقدس . فهو هنا يلتفت بفعل الريبة :

« أيَ مجد تستحقين أيتها القيثارة ، ياكلية القدرة . .

. . ولكن وأنا في غمرة غناني من سيضمن لي

أنها ما زالت تتبعني ؟ »

ثم يلتفت عن إرادة متحدية . هذا ما تريده الدراما الشعرية ، حتى

لو كانت متعارضة مع صوت العقل (صوت عصر النهضة) . لأن كورس الأرواح ، بعد التفاتة أورفيوس وتلاشي يوريديچي ، ينشد كلمات بهذا المعنى :

« . . أورفيوس الذي انتصر على الجحيم ، انتصرت عليه عواطفه .

مجد الخلود لا يستحقه إلا المتحكم بأهواء نفسه »

مع مونتڤيردي لم ينقطع حنين الشعر والموسيقى في الأوپرا الى أورفيوس . صحيح أن ثاني أروع أوپرا أورفيوسية لم تؤلف إلا بعد قرابة مئة وخمسين عاماً ، على يد الألماني كريستوف گلوك (١٧١٤-١٧٨٧) . إلا أن هناك ما يستحق الإهتمام والسماع ، خاصة مبادرة جاكوبو پيري (١٥٦١-١٦٣٣) ، التي سبقت مونتڤيردي في فلورنسا . فأوپراه « يوريديچي » (١٥٩٨) كانت الوليد المباشر لحوارات المثقفين في فلورنسا ، على امتداد ربع قرن ، بشأن إحياء موسيقي عبر الدراما الشعرية اليونانية . ولا شك أن هذه الدعوة كانت لصيقة بتيار الإفلاطونية المحدثة ، التي أعطت للموسيقى قوى خارقة ربطتها بالجوهر الإنساني والجوهر الكوني .

أوپرا پيري لم تُطفئ آمال أورفيوس . فقد أعادته مع زوجته الى الحياة الدنيا دون شرط . ولأنها المبادرة الموسيقية المبكرة فقد كانت هذه الموسيقى رعوية حقاً . ريستتيف متواصل عبر المشاهد الخمسة ، التي تُختتم بأغنية الكورس .

بعد پيري ومونتڤيردي يأتي انتونيو ساتروبو (١٦٣٠-١٦٨٠) من ڤينيسيا . وأوپراه « أورفيو » تنفرد دون المعالجات الأخرى بخصيصتين طريفتين . الأولى احتفاؤها بموضوعة الحب وما يولد من مشاعر ومآزق . فهي تستثمر حكاية أورفيوس لتعرض لحكايات حب عديدة بكل ما تنطوي عليه من غيرة وخيبة . فأرستيو ، الأخ الأصغر لأورفيو ، يتعلق

بحب يوريديچي ، في حين تلاحقه أتونوي بحبها الذي لا استجابة له . وهذه الأخيرة تفتن تلميذين وهي غافلة ، الى جانب الحب غير المتكافئ من قبل المربية المسنة إيريندا للراعي الفتي أوريلو . وجميع المحبين يحبون من طرف واحد ، وتأكلهم الغيرة بالضرورة ، حتى أورفيو نفسه . ولكن اسكولاپيو ، الأخ الأكبر لأورفيو يعلو على فتن الحب وأهواء الجميع :

«لا تأمل بسعادة دائمة

أيها القلب الملتهب بفعل الجمال الفاتن .

سعادة الكائن تحلق بجناحين

ولا تعرف كيف تعشش في قلوب المحبين .

سلطان الحب ، أيها العشاق الحمقى ،

أعمى وخؤون ، مغر وخادع . . .»

الخصيصة الثانية في هذه الأوپرا هي كثرة الآريات (الأغنيات الأوپرالية) ، التي تبلغ الخمسين عبر الفصول الثلاثة . وهذه الكثرة ليست إلا استجابة لزحمة العواطف أولاً ، وللظرف التاريخي أيضاً . فقد خرج فن الأوپرا في هذه المرحلة (١٦٧٣) من مسرح بيوت الأرستقراطية المغلق الى مسرح الشعب العام . وكان العصر عصر الأغنية المتمثلة بشهرة نجوم الغناء ، ولكي يحقق العرض الأوپرالي نجاحاً يتوجب على المؤلف (الموسيقي والشاعر) أن يشبع الجمهور بأداء المغنين .

جورج فيليپ تيليمان (١٦٨١-١٧٦٧) الألماني أول من يقرب حكاية الشاعر الموسيقي خارج قلعتها التي ولدت فيها : إيطاليا . هناك محاولة فرنسية من الموسيقي لويس لولي (لم تقع بين يدي ، ولم تعرض أو تسجل في اسطوانة على حد علمي) . وكلاهما يجتهدان في قراءة

جديدة للحكاية . إذ تقتل يوريديچي بيد أوراسيا ، الملكة الأرملة ، بفعل الغيرة وانتقاماً من أورفيو الذي لم يبادلها الحب .

بعدها تأتي تحفة الألماني گلوك : « أورفيو و يوريديچي » . إن أهمية هذا الموسيقي تكمن في أنه وقف في وجه طغيان المغنين النجوم ، الذي ساد القرن الثامن عشر ، بحيث أصبحت الأوپرا وعاءاً زخرفياً لعرض القدرات الصوتية . جاء گلوك ليعيد مجد الكلمة الشعرية والدراما كما حاول مؤلفو الأوپرا الرواد . ولذلك لجأ الى الحكاية الرمزية ذاتها عام (١٧٦٢) . تلاشت في عمله الزوائد الجمالية ، وأصبحت الموسيقى مرآة للنص الشعري ولكن بروح درامية أعمق . إن أحداً يصغي لهذه الأوپرا لا يمكن أن ينسى لحن أغنية أورفيو التفجعي الشجي (ويُغنى عادة بصوت آلتو أنثوي ، وهو أخفض طبقات الصوت النساني) :

« ما الذي أقدر عليه من دون يوريديچي ؟

أين تراني أولي دون حبي المفقود ؟

أجيبيني يوريديچي

فما زلت ذلك المحب المخلص ، العاجز

دون يدٍ معينة من السماء والأرض . . »

ولكن گلوك يعطي أوپراه نهاية سعيدة .

إن ثورة گلوك فريدة ولم تنعكس على أحد بعده حتى مجيء ڤاگنر .

الموسيقي الكبير جوزيف هايدن (١٧٣٢-١٨٠٩) حاول الحكاية في أوپرا « أورفيو ويوريديچي » ، معتمداً نصاً شعرياً أقل عنفاً ، خاصة

من الناحية الجمالية واللغوية ، التي وجدها في شعر ڤيرجل ، وهي على النقيض من صيغتها لدى أوڤيد ، التي لا تلتقي مع طبعٍ رقيق مهذب كطبع هايدن . ولقد استعان المؤلف بدور الكورس كثيراً ، متشبهاً ببناء التراجيديا عند سوفوكلِس . وهذا الكورس يقوم بدور الراوية والمعلق على الأحداث . وفي ألحانه تشعر أن هايدن ، وهو الأب الحقيقي للفن السيمفوني ، يؤلف حركات سيمفونية بأصوات بشرية .

حكاية أورفيوس ذو القيثارة ، الذي وحد سحر الكلمة بسحر الموسيقى ، لم تنته عن هايدن طبعاً ، بل امتدت من بريتوني وأوفينباخ وليست الى ستراڤنسكي وتيبيت وفيليپ گلاس وبيرتْوِستل في عصرنا الحديث .

ينتمي الموسيقي الإنكليزي بيرتْوِستل (من مواليد ١٩٣٤) الى عصر الموسيقى الألكترونية ، وجاذبية أورفيوس دفعته ، منذ ١٩٧٣ الى رغبة في إنجاز أوپرا « تراجيدية غنائية » لا تأخذ بالحدث كدلالات أو حلقات زمنية ، بل تفككه وتعيد بناءه حتى ليبدو منظوراً إليه عبر مرآة مهشمة . فالأبطال الأساسيون يُرون في أبعاد ثلاثة : ككائن ، كبطل ، وكأسطورة . لا على التوالي بل بصورة متداخلة . ومن الناحية البصرية كل بعد يأخذ شكلاً في اللعب على المسرح ، شكل مغن ، أو ممثل إيمائي ، أو دمية . وجميعهم يلبسون أقنعة . والتجربة مع أورفيوس تبدو جديدة تماماً ومدهشة أيضاً . فأنا لست ميالاً للموجة التجريبية والمابعد حداثية في الموسيقى . ولكنني أدرك مكانتها في حركة التاريخ الثقافي الغربي ، وأتطلع أبداً لاستيعابها .

عنوان الأوپرا « قناع أورفيوس » .

٧

جذور الموسيقى الغانمة في تاريخ الإنسان تتردد أصداؤها بروح حكانية وأسطورية في المصادر العربية . وهي كثيراً ما ترتبط بنشأة الآلة الوترية الأثيرة لدى العرب ، وهي آلة العود ، بالرغم من أن الآلة الهوانية ، آلة الناي لا تفارق ظلال هذه النشأة . إلا أن ارتباط الموسيقى بحاجة التعبير عن المشاعر الدفينة منذ أول مراحل نشوئها ، وقد تحدثت عن ذلك فيما سبق ، يلتقطه الفيلسوف الفارابي (٨٧٠ ـ ٩٥٠) بحاسة نظرية عقلانية مقاربة تماماً لبعض النظريات الحديثة حول أصول الموسيقى .

الفارابي يرى أن المادة الموسيقية انما تتولد من الميل الطبيعي لدى الإنسان ، من موهبة موسيقية داخلية ، ومن قدراته الفكرية . فهو بحاجة الى التعبير الغريزي عن أحزانه ومخاوفه وأفراحه بواسطة أصوات محددة ومتميزة . ومن جهة أخرى لاحظ الفارابي بأن الموسيقى تملك قوة تأثير كبيرة قادرة على إثارة عواطف متنوعة ومتباينة ، وإعانة الإنسان على تحمل وإنجاز الأعمال الشاقة . هذه الإنتباهة قادته الى إبداع ألحان تتعلق بهذا النوع من التأثير ، لأن الفارابى الفيلسوف كان أول من عزز الموقف النظري بالضرورة العملية ، وكان عارفاً بالآلة الوترية .

مفكرون مثل الكندي وإخوان الصفا يعزون ابتكار فن الموسيقى الى الفلاسفة : « إعلم يا أخي ، أيدك الله وإيانا بروح منه ، بأن صناعة الموسيقى استخرجها الحكماء بحكمتها ، وتعلمها الناس منهم ، واستعملوها كسائر الصنائع في أعمالهم ومتصرفاتهم بحسب أغراضهم المختلفة . » . وإن هؤلاء الفلاسفة يتوحدون في شخص فيثاغورس ، في أكثر الروايات . وفيثاغورس هذا ينطوي على شخصية شبه أسطورية غانمة ، حتى أن إحدى المصادر جعلته أحد حواري الملك سليمان ، وأنه رأى في حلمه ، على ليالٍ ثلاث متتالية ، رجلاً يخبره أن يذهب الى

ساحل بحر معلوم ليحصل على علم فائق القدرة . ذهب فيثاغورس الى ذلك الساحل ولكنه لم يحصل على شيء ، مما أثار عجبه . ولكنه في اليوم الثالث سمع صوت مطرقة حداد قاده الى اكتشاف علاقات الصوت الأساسية . رجع الى بيته وثبت وتراً واحداً بين مسمارين وغنى عليه ابتهالات يمجد فيها الله ويدعو الناس فيها الى التمجيد معه . إن سماع روحه السامية مكنته من سماع الموسيقى التي تتولد من دوران الأفلاك . ولموسيقى الأفلاك حديث سنأتي عليه فيما بعد .

هناك اتجاه آخر في المصادر العربية حول نشأة الموسيقى نجد إشارته المبكرة لدى الطبري ، ثم لدى ابن الأثير ، الذي يرى أن لامك (من نسل قابيل) قد تزوج امرأتين ، إحداهما عدى التي ولدت له توبلين ، وكان أول من ضرب بالونج والصنج . وفي نص أثيوبي من أصل عربي ، ذكره آمون شيلوا ، واحد من أهم الباحثين في الموسيقى العربية ، يرد أن ابتكار الآلات الموسيقية يُعزى الى جينون (أو جنون العربية) ، وهو ابن لامك الأعمى ، إذ أن الشيطان جاءه في طفولته وعلمه صنع آلة البوق والآلة الوترية والصنج والسنطور . وأتقن العزف عليها . وحين كان يعزف كان الشيطان يأتي ويدخل الآلة ، فتصدر عنها أعذب الألحان المؤثرة على القلوب . وعلاقة الموسيقى بالشيطان كثيراً ما تُقرن بعلاقته بالشعر . وشياطين الشعر معروفة ومألوفة لدى العرب . وفي « كتاب الوسائل لمعرفة الأوائل » يقول السيوطي : « بأن أول من غنى هو إبليس ، ثم عزف على الزمّارة (المزمار) وبعد ذلك ندب وتفجع » . وفي « قصص الأنبياء » يروي الثعالبي بأن إبليس جاء الى يحيى بن زكريا الذي سأله : ما هذه الخلاخل في قدميك ؟ فأجاب إبليس : إني أهزها للإنسان لأجعله يغني ، أو أجعل أحداً يغني له .

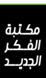
الباحث آمون شيلوا يلمس قرابة ، في استقراء الرواية العربية ، بين الموسيقى والشيطان والمعادن . فإن توبلين ، الذي مر ذكره في رواية الطبري ، كان ، الى جانب صناعة الموسيقى ، أول من صنع النحاس

والحديد . ولذا فإن استعمال الأصوات المعدنية كتعويذة لطرد الشيطان والأرواح كانت شعيرة معتادة منذ زمن بعيد . ولقد طورت هذه الفكرة من قبل جورج فريزر في كتابه « الفولكلور في العهد القديم » . هذه الظاهرة ربما تفسر لماذا تصنع الآلات الموسيقية . في ثقافات عدة ، من قبل الحدادين ، ولماذا التقط فيثاغورس أول لحظة موسيقية من مطرقة حداد .

إن دور الشيطان في الموسيقى لم يقتصر على الروايات العربية طبعاً . ففي النشاط الموسيقي الغربي الكثير الذي يُذكر عن هذا الدور . ڤيكتور هيكو كثيراً ما أشار في أعماله الروائية الى المعتقد الشائع عن الأصل الشيطاني للموسيقى . بودلير في حكايته « إغواءات » (١٨٦٤) قدم شيطان الحب ممسكاً ڤايوليناً في يده اليسرى ، « هذه الڤايولين التي ستعينه ، دون أدنى شك ، على أداء أغنية مسرّاته وآلامه . » . الموسيقي الفرنسي فرانسوا بوالديو (١٧٧٥-١٨٣٤) ، الذي اشتهر بأوبراه « خليفة بغداد » ، وهو أول نجاح له ، كان يعتقد أن « الثالس الجهنّمي » الذي ألفه لأوپراه الكوميدية « فاوست » (١٨٢٨) لم يتم إلا بمساعدة الشيطان شخصياً .

وسوسة الشيطان فتنت الإنسان منذ آدم في أول الخليقة . وفي الشعر العربي لم يجد الشاعر أبو نواس وسيلة للقاء مع محبوبته المتمنعة إلا عن طريق المصالحة مع الشيطان :

لما جفاني الحبيبُ ، وامتنعتْ عني
الرسالات منه والخبرُ
اشتدَّ شوقي ، فكاد يقتلني
ذكرُ حبيبي ، والهمُّ والفكرُ
دعوتُ إبليس ، ثمَّ قلتُ له
في خلوةٍ ، والدموعُ تنهمرُ



أمـــا ترى كـــيفَ قـد بُليـتُ ، وقـد
أقـرحَ جـفـني البكـاءُ والســهـر
إن أنـتَ لمْ تُـلْـــقِ لـي المـــودةَ في
صــدرِ حــبـيـبي ، وأنتَ مُـقْـتـدرُ
لا قلتُ شـعـراً ، ولا ســمـعتُ غنـاً
ولا جــرى فـي مـفـاصلي السَّكَرُ
ولا أزالُ القـرآنُ . . . . . . أدرســه
أروحُ في درســه وأبتـكــرُ
وألـزمُ الـصــومَ ، والـصــلاةَ ، ولا
أزالُ ، دهري ، بـالخــيـرِ آتمــرُ
فــمــا مــضتْ بعـدَ ذاك ثالثــةٌ
حـتّى أتانـي الحـبـيـبُ يعـتـذرُ

هناك أكثر من شاهد على الوسوسة الموسيقية للشيطان . فهذا الموسيقي إبراهيم الموصلي يستجيب له أكثر من مرة وهو يُملي عليه الجديد من التأليف اللحني ، والموسيقي إبراهيم بن المهدي كذلك حيث يذكر عهد إبليس « أنت مني وأنا منك » ، والموسيقي مُخارق الذي يرى إبليس في نومه وهو يعقد عليه لواء صنعته (راجع ملحق المختارات في هذا الكتاب) .

الشيطان يملك كل الرغائب الدفينة . ولأن هذه الرغائب هي أغنى مصدر من مصادر الفن ، والموسيقى بالذات ، فإن المخيلة الإنسانية كثيراً ما ربطت مطلع الإبداع الموسيقي والذائقة الموسيقية بالشيطان .

كان « فاوست » الشاعر الألماني كوته (١٧٤٩-١٨٣٢) ثمرة سلسلة من المعالجات الشعرية لهذه الحكاية ، سبقته في كل من الأدب الإنكليزي والألماني بصورة خاصة . لعل قصيدة مارلو (١٥٤٦-١٥٩٣)

الدرامية أكثرهن نضجاً وشهرة . ولكن ينبوع الموسيقى الفاوستية لم يخرج إلا بفعل الإستجابة لعمل گوته الشعري الملهم . صحيح أن هناك أعمالاً أوپرالية قد ألفت قبل أن يكمل الشاعر الألماني قصيدته الدرامية ، ولكن تلك الأعمال لم تخلف صدىً يذكر حتى في زمنها . نحن نعرف فقط أسماء في الموسيقى الألمانية من أمثال فانتي وهانكي وڤالتر ، ارتبطت بأعمال أوپرالية . ولكن الاسم الوحيد الذي يستحق الذكر هو سپور (١٧٨٤-١٨٥٩) ، صديق بيتهوڤن ، إلا أن عمله فاوست ، الذي اعتمد فيه نص الحكاية القديمة ، لا أثر له في قائمة التسجيلات الأوپرالية اليوم . ولذلك سأقتصر ، في حديثي هذا ، على الأوبرات التي استلهمت « فاوست » گوته ، باستثناء أوپرا بوزوني ، فهن الأنضج والأكثر شهرة . على أن هناك ، خارج فن الأوپرا ، عدداً ضخماً من الأعمال التي شغلت الصوت الغنائي البشري والآلة الموسيقية ، منفردةً مثل البيانو ، أو عديدة مثل الأوركسترا .

كان الرومانتيكي الفرنسي هيكتور بيرليوز (١٨٠٣-١٨٦٩) أول المبادرين في الإستجابة . فقد وقع على الترجمة الشعرية التي وضعها الشاعر جيرارد دو نيرڤال (١٨٠٨-١٨٥٥) لعمل گوته عام ١٨٢٨ . وعلى الأثر ، داخل دوامة تأثره بها ، بدأ يخطط ألحاناً على غير تعيين . ورغم أنه حقق بضعة مشاهد موسيقية منها ، إلا أن إنجازه لم يرقه ، فهجره أكثر من عشرين عاماً . ولم يُعد صياغته وإكماله إلا عام ١٨٤٦ . ولكن هوس بيرليوز بالتعبير عن مزاجه القلِب ، وشغفه بالنص الشعري حالا بينه وبين تحقيق نص أوپرالي ، بمواصفات الأوپرا المعهودة . ولذلك يُنسب عمله الى فن يسمى « أصوات وأوركسترا » ، أو كما أراد هو « خرافة درامية بفصول أربعة » .

إن عمل بيرليز « لعنة فاوست » لم يُعرض على المسرح كأوپرا إلا مرات معدودة في مطلع القرن الفائت . إلا قاعات الكونسرت طالما افتتنت به كعمل موسيقي من أربع طبقات صوتية : تينور (الصوت سوپرانو الرجالي الصداح) ، سوپرانو (طبقة نسانية وسطى) ،

وصوتا باص (الرجالي الخفيض العريض) . لأن العمل كأوبرا يتطلب شروطاً لم تتوفر عليه . تماماً كالعمل الذي وضعه شومان (١٨١٠-١٨٥٦) في ذات الفترة ، في ثلاثة فصول دون تواصل درامي ، لذلك سماه « مشاهد من فاوست » . ومسحته رومانتيكية شومان الألمانية ، التي لا تخلو من شحوب العاشق (حب زوجته كلارا) ، والخانف (من الإصابة بالجنون الذي أودى بحياته أخيراً) . في حين مسحة رومانتيكية بيرليوز محتدمة ، درامية . الأول جعل « فاوست » ينعم بسلام الغفران ، مأخوذاً بشعر كوته في المشاهد الأخيرة ، وبيرليوز أوقع الخاطيء في وهدة الجحيم ، ورفع من ماركريت التي شملها الخلاص الى نعيم الفردوس .

الفرنسي كونو (١٨١٨-١٨٩٣) قرأ هو الآخر ترجمة دو نيرفال وتحمس لها حماس بيرليوز . وهو ، أيضاً ، بدأ يجاذب هذا النص من مطلع شبابه (١٨٣٩) حتى أواخره (١٨٥٨) من أجل أن يقدم أول عمل أوپرالي ذا شأن . اقتصر على الجزء الأول من عمل كوته ، وامتص منه المعالجة الأخلاقية (سقوط ماركريت وخلاصها) دون استيعاب الجانب الفلسفي الأكثر خطورة . ولقد اعتبر النقاد هذا عيباً في الأوپرا ، انسحب علي موسيقاها ، التي استهدفت الحلاوة دون العمق . ولكن للنقاد شأناً غير شأن محب الأوپرا من الجمهور ، الذي أسرته « فاوست » من أول عرض لها على المسرح الكوميدي - پاريس (١٨٥٩) حتى اليوم . إن أغنيات الشيطان مفيستوفيليس وثنانياته لا تُنسى . وكذلك « أغنية الحلية » الشهيرة لماركريت :

« آه ، إنني أبصر الجمال مغتبطاً يضحك داخل الزجاج ! »

والرباعية الآسرة بين فاوست ، مفيستو ، وماركريت ، وصديقتها مارثا ، حيث تتناوب الأصوات (تينور. باص - سوپرانو - ميتسوسوپرانو) ، وتتداخل كأرواح لاهبة متشككة تواقة في موضوعة الحب ، باستثناء مفيستو الذي أوهم مارثا بحبه وانتصر بخداعه على

الجميع . فلك أن تتخيل حناجر فائقة السحر تؤدي هذه الأبيات : ماركريت . « إني لأعجز من أن أصدق حبه لي . . . » . فاوست . «فلتصغي لكلام العاشق . . . » . مارثا . « إنه يضحك علي ربما . . . » . مفيستو . « لا تذرفي الدموع ، فهذا زمننا هارب مثلنا . . . » ، التي تتجسد على هيئة ألحان خالصة ، لتتواصل ، تتوازى ، تتقاطع وتتعارض فيما بينها على امتداد دقائق سبع .وكذلك « إغنية المغزل » الشهيرة ، التي تؤديها مركريت : «لقد تخلوا عني ، أي قلب جافٍ! » .

كان گونو عميق التدين ومتطرف في حسيته في آن . وهذا الصراع والتعارض في داخله ينعكس على هذه الأوپرا . فرغائب فاوست ذات سلطان ، وكذلك ماركريت تحت إغواءات مفيستو . ولكن تطلعات الروح الى الغفران ليست أقل سطوة . هذا الميل الوجداني البعيد عن مقاصد گوته الشعرية والفلسفية وجد طرفه النقيض لدى موسيقي آخر كان معاصراً لگونو ولكن يصغره سناً . إنه بويتو الإيطالي (١٨٤٢-١٩١٨) ، ولكن من أم ألمانية .

كان بويتو شاعراً بالدرجة الأولى ، وضع النصين الشهيرين لأوپرات ڤيردي : « عطيل » و « فولستاف » عن شيكسبير . وبفعل جاذبية فاوست حاولها موسيقياً ، ولكنه ركز على شخصية مفيستو الداكنة الغامضة ، وعلى جانب الحيرات الفلسفية ، دون أن يلتفت كثيراً الى المعمار التقليدي ولا الى الشروط التي تتطلبها ذائقة النقاد والجمهور . ولذلك كان عرضها الأول في ميلان (١٨٦٨) مثار خلاف بين المنتصرين لثوريتها الفنية والفكرية وبين أصحاب الميل المحافظ ، أدى الى تدخل الشرطة .

إن بطل « مفيستوفيلي » هذه هو الشيطان لا فاوست . وطبقته الصوتية باص الخفيضة ، التي تشي بملامح عالم سفلي . وهذا أول ما يميز عالم هذه الأوپرا . ولقد كان سبب بعثها في مطلع القرن العشرين هو

سطوة بعض مغني الأوپرا من هذه الطبقة من أمثال الروسي شاليابن والإسباني دي أنخلس .

كثيرون يرون موسيقى بويتو غير مستقرة على سياق ، وقاصرة عن تطوير الفكرة فيها ، ولكن الفصل الثالث ، مركز الأوپرا الملتهب ، يعوض عن الكثير من المفاصل الراخية . هنا نجد ماركريت في السجن ، تعترف بقتل وليدها ، الذي أنجبته من الزنا مع فاوست ، وإنهاء حياة أمها بالسم تحت وطأة تأثير الشيطان ، فيما يقود مفيستوفيلي خطوات فاوست الى داخل السجن وينسحب ، يحاول الأخير أن يهرّبها ، ولكنها ، وهي غارقة في تيار اعترافاتها ، تتساءل : « ولكن ، لمَ لمْ تقبَلني ؟ » . ويجنح خيال كليهما الى الهرب الى جزيرة سحرية في أغنية ثنائية غاية في التأثير . بعدها يطل مفيستو ليعلن طلوع الفجر ، فتتوهمه ماركريت جلاداً جاء لتنفيذ عملية إعدامها . ولكنها سرعان ما تتعرف على الشيطان المُغوي فيه . تنكر فاوست وحبه في صلاتها ، فتمنحها السماء الغفران ، في لحظة خروج الروح الى الأعالي وبقاء الجسد الفاني على أرض السجن الرطبة السوداء .

إن فهم تراخي مفاصل الموسيقى لدى بويتو يستدعي فهم نص كوته ، الذي وزع على مشاهد صغيرة عديدة . وكأن الشاعر الكبير يعد نصه مسبقاً لعالم الموسيقى الرحب . لا للأوپرا وحدها بل للأغنية وللكورال وللآلة المنفردة وللأوركسترا . وكما قلت فإن الإحاطة بما وضع من أعمال غير الأوپرا يتطلب حديثاً منفردا . أحب أن أختم هذه الورقة التي بين يدي بعمل أوپرالي لا يقل شهرة ، ولكنه لم يستلهم نص الشاعر كوته ، بل فضل العودة الى النص الأصلي ، الذي كان للعبة دُمىً في القرن السادس عشر .

الأوپرا هي « دكتور فاوست » للإيطالي بوزوني (١٨٦٦-١٩٢٤) ، الذي فضل الإقامة في برلين حتى موته .

كان بوزوني على معرفة جيدة بقصيدة گوته ، ولكنه فضل عليها العودة الى الأصل ، الذي يلائم رؤيته الفاوستية . فبدأ مشروعه عام ١٩١٧ ، ولم يتوقف عن الإضافات وإعادة الصياغة حتى موته . وإذا كانت المعالجات السابقة تتواتر بين محوري (الحب) و(الشر) ، فإن معالجة بوزوني لم تلتفت الى المحور الأول كثيراً ، فهنا لا نجد ماركريت بل دوقة پارما التي تبدو شبحية ، وفاوست في طبقة « باريتون » الرجالية الوسطى ، ومفيستو في طبقة « تينور » ، والأحداث في تتابعها لا تشكل السطوة الرئيسية بل الموسيقى هي التي تشغل كيان المتفرج المستمع . ولقد كرس لها المؤلف معظم أعماله التي ألفها لموسيقى الآلة . وهو يعتبر أن كل مشهد من مشاهدها الثلاثة إنما هو عمل يعتمد الشكل السيمفوني غير التقليدي .

وعلى ذكر الشيطان والموسيقى هناك سوناتا على آلة الڤايولين نختتم بها هذا الحديث . القطعة للموسيقي الإيطالي جوسيپي تارتيني (١٦٩٢ـ١٧٧٠) . كان تارتيني عازفاً بارعاً على الڤايولين ومؤلفاً موسيقياً ومدرسا ناجحاً ومبتكراً مدهشاً لقوس متقدم وجديد لآلة الڤايولين . وضع عدداً من الأعمال لآلته المحببة : ٤٢ سوناتا و ١٣٥ كونشيرتو . ولكن عملاً واحداً فاق الجميع شهرة ووضع اسم مؤلفه في المقدمة ، منذ سنوات حياته بعد التأليف حتى اليوم . هذا العمل أخذ شكل السوناتا المعروف ، ولقد أطلق عليها اسم « سوناتا ارتعاشة الشيطان » ، لأن تارتيني ، كما يروي هو ، قد تعامل مع الشيطان في حلم من أحلامه . أعطاه آلته الڤايولين وسمع الشيطان يعزف عليها لحناً رائعا .ولكنه في يقظته لم يستطع أن يستعيد اللحن بل وضع على الفور سوناتا من وحيه . وفي الحركة الرابعة والأخيرة تمتد ارتعاشة طويلة بين القوس والوتر ، وكأنها تقبل من ركن في النفس غامض ومعتم . المستمع الى العزف سيهجس ذلك بفعل الغريزة الغامضة وحدها .

٨

في هذه الإستعادة لعلاقة الموسيقى بالشعر لا بأس من وقفة استراحة نصرفها مع آلة العود في المصادر العربية القديمة ، وهي وقفة تعود تفاصيلها الى كتابات شيلوا السابق الذكر . إذ أن الحكايات الخرافية الطابع حول أصله وحول مبدعه والعازف عليه إنما تنطوي على دلالات لا تقل أهمية عن الموسيقى ذاتها . فكما ارتبطت الموسيقى بأحد أبناء قابيل ارتبطت بآلة العود مباشرة ، ولكن ارتباط هذه الآلة بالجسد الإنساني يبدو أكثر إثارة دون شك . ولقد وردت هذه العلاقة في حكاية جاء بها أكثر من مصدر عربي . مفاد هذه الحكاية أن أول من صنع العود ولعب عليه كان رجلاً من أبناء قابيل بي آدم يُدعى لامك وكان معمراً . ولأنه لم ينجب أطفالاً فقد اضطر للزواج من خمسين امرأة واتخذ منتي محظية حتى رزقه الله ابنتين ، إلا أن الولد المأمول لم يولد له إلا قبل وفاته بعشرة سنوات من وفاته . ففرح به جداً ، لكن الولد سرعان ما توفي وهو في الخامسة من عمره ، فحزن عليه لامك حزناً شديدا . أخذ الصغير وعلقه على شجرة وقال : « لن أترك شكله يغادر بصري حتى يسقط أشلاء ، أو أموت دونه » . بعدها بدأ جسده يهتريء ويتساقط حتى بقي الفخذ وحده والساق والقدم والأصابع . وعلى ضوء هذا المشهد المريع ذهب لامك فجمع خشباً قسمه وشذبه أعواد رفيعة ، وبدأ يُدخل الواحد بالآخر حتى صنع منها صدراً صلباً يشبه الفخذ ، ورقبة تشبه الساق ، وصندوقاً يشبه القدم ، وملاوي تشبه الأصابع ، ثم جاء بأوتار تشبه الأعصاب فشدها من أسفل الى أعلى ، ثم أخذ يضرب عليها باكياً متفجعاً ، حتى عميت عيناه .

هذه الحكاية تعتبر اساسية بفعل تكرارها في أكثر من مصدر . ولكن هناك بضعة هوامش حكانية أخرى أقل تفصيلاً ، تنسب صناعة العود الى قوم لوط حيناً ، وحيناً الى الهنود ، بأوتاره الأربع التي تتناسب وأمزجة الإنسان الأربعة ، وحيناً ثالثاً الى نوح وقد حُطم من

قبل الطوفان ، حتى أُعيد صنعه على يد النبي داود ، وحيناً رابعاً الى بطليموس صاحب « كتاب الموسيقى » ، حتى تنحدر النسبة الخيالية الى شخص الفيلسوف الفارابي (٨٧٠-٩٥٠) . تقول الحكاية ، وهي تحاول إعادة كلمة « الفارابي » الى جذرها اللغوي ، بأن أبا نصر ، بعد نكبته بوفاة أبيه ، صنع آلة العود لتكون أنيس شجنه ، وسماها « أبي » . ولكن هذا العود ، الذي كان مسطح الصدر بلا فتحات للرنين وصلباً ، لا يصدر صوتا . فضاق به أبو نصر وأهمله ، ثم عاوده ثانية . وفي إحدى عوداته استجاب الصوت . واكتشف أبو نصر لدهشته أن فأراً قد عبث بالعود وحفر فتحات على صدره ، الأمر الذي جعل إنتاج الصوت فيه ممكنا . ولذا أضيفت كلمة « فار » الى « أبي » لتصبح « الفارابي » ، دالة على الآلة وصانعها .

إن أكثر من معنى يمكن استخراجه من هذا الخزين الأسطوري ، منها صلة القربى بين صوت الموسيقى المنبعث من آلة الخشب وأوتارها وبين المشاعر المتولدة من الجسد الإنساني . ومنها فكرة خلود الجسد ، الذي يتعرض للتفسخ والفناء ، حين يحل في آلة موسيقية . وهذه قد تتضمن الرغبة في مطابقة الآلة الموسيقية مع شخص الميت والتي قد ترتبط في ذاتها بضرب معين من رمزية الإنبعاث أو الولادة ثانية . فلامك ، الذي علق بفعل الأسى ، جثة صغيره لكي يبقيه أمام ناظريه ، أصبح قادراً على إشباع حاجته عن طريق صنع آلة موسيقية من ساقه . ولذا يمكن مطابقة روح الميت مع الأصوات المنطلقة من الآلة الموسيقية ، والتي صيغت من وحي جسد الإبن الراحل . الأفكار ذاتها نجدها في ثقافات أخرى غير الثقافة العربية . البطل الفلندي « فاينا » صنع أول آلة « قانون » من جسد سمك الكركي . والسلتيون صنعوا أول قيثار اسطوري لهم من عظام الحوت . وفي كل حالة من هذه الحالات يبعث المخلوق الرمزي آلة موسيقية ترسل ألحانا ، كما انها تظهر في شكل يذكر بالمخلوق الذي صنعت على مثاله . بهذا المعنى ينبغي أن لا نغفل حقيقة أن الشكل التجسيمي الذي عبر عنه لامك في صناعة عوده مازال

فاعلاً في التسميات : الظهر . البطن . الصدر . الرقبة ، الأنف . . .الخ .

هذا العود هو آلة العرب الأولى ، خُصوا به كما خُص الفرس باختراع الناي . ولقد كان أكثر الملاهي (الآلات الموسيقية) شيوعاً منذ الجاهلية . وعرفت له عدة أسماء كالمزهر والكران والبربط والوتّر والعود . وكان جزؤه الأساس يصنع من الجلد ، ثم استبدل بالخشب . وانتسابه الى تلك المراحل المبكرة ، بالرغم من اسطوريتها ، ينطوي على شيء من الحقيقة . حتى انه ينسب الى الحضارة المصرية القديمة .

ما من شيء مؤكد بشأن المادة التي يختلف عليها الناس . هناك مؤرخون (جورجي زيدان) ينسبون الآلة الوترية الى الفرس والروم ،« ولم يعرفها العرب إلا بعد الإسلام » . وفي «الأغاني» يروى أن سائب خاثر هو أول من عمل العود وغنى به في العصر الأموي ، بعد أن رأى الآلة بيد مغنٍ فارسي .

هنري فارمر ، أهم مؤرخ للموسيقى العربية ، يتحدث عن النضر بن الحارث (توفي عام٦٢٤) سليل آل قصي أبناء عمومة النبي ، كشاعر ومغنٍ . « وهو بلا شك أحد الشعرا المغنين في الجاهلية » . تعلم ، كما يروي المسعودي في «مروج الذهب » ، من بلاط الحيرة العربي كيف يضرب على العود ، « قدم النضر بن الحارث بن كلدة . . . من العراق وافداً على كسرى بالحيرة ، فتعلم ضرب العود والغناء عليه فعلم أهلها » . وكذلك الشأن مع الشاعرة الخنساء إذ يُروى أنها كانت تنشد مراثيها على أنغام الموسيقى . كذلك الشأن مع هند بنت عتبة إذ كانت شاعرة ومغنية في آن مثل النضر بن الحارث .

أما الأعشى ميمون بن قيس ، المنسوب الى اليمامة فقد كان يعرف بـ « صنّاجة العرب » ، في تجواله الكثير والواسع ، طلباً للمدح والمتعة ، كان يحمل في يده « صنْجاً » يضرب عليه حين ينشد قصائده . والصنج أو الجنك آلة وترية تنسب الى ما يعرف اليوم بآلة

القانون . إلا أن هناك رأياً آخر أكثر شيوعاً يرى أن لقب « صنّاجة العرب » إنما يعني « عروضي العرب » ، نسبة لعروض الشعر العربي .

في كتاب « الموسيقى للجميع » يقدم عزيز الشوان رواية غريبة لم يذكر مصدرها ، حول الأعشى هذا ، يقول : « وفي العصر الجاهلي جاء الى الجزيرة العربية مغن مصري يدعى « سكروبس » ، وكان عازفاً على الصنج أيضاً ، لقب فيما بعد بـ « صناجة العرب » و « الأعشى » . وكان يطوف في أنحاء الجزيرة ويغني في شعره فاشتهر بين الخاصة والعامة بما كان يقدم من ألحان تعبر عن المشاعر العاطفية والفروسية حتى سمح له الأمراء والنبلاء بدخول قصورهم في الإحتفالات والأعياد والمناسبات » . (١)

٩

لننحدر قليلاً من السطح التاريخي لعلاقة الموسيقى بالشعر ، والذي مشينا فيه مشواراً في الأحاديث السابقة ، الى العمق النوعي لهذه العلاقة . ما هي علاقة الشاعر بالموسيقى داخل كلماته وجمله وصيغه الشعرية ؟ وما هي ، بالمقابل ، طبيعة علاقة الموسيقى بالكلمات التي يستعين بها في أعماله .

عرفنا بصورة غائمة قليلاً بأن الشاعر والموسيقي كانا واحداً ، وأن الشعر والموسيقى في شخص أورفيوس اليوناني كانا يملكان قوة السحر في التأثير على الإنسان والطبيعة على حدّ سواء ، وأن لا فاصل بين معنى الشعر والموسيقى في كلمة AOIDOS اليونانية ، وأن الشاعرة اليونانية سافو كانت موسيقية بذات المعنى . وأن الشاعر العربي القديم كان منشداً ، وأن القصيدة العربية كانت تُنشد ، وأن الشاعر كان يستعين بآلة وترية أو إيقاعية في إنشاده . وكذلك الأمر في هذه الوحدة بين الشاعر والموسيقى في الثقافات الشرقية القديمة ، الهندية والصينية . والإنتقال المعرفي من الكم الى النوع يلزمنا ، كشعرا وكقراء ، بتأمل هذه العلاقة في جذورها ، وتأملها في نتانجها ، وما تبقى منها اليوم داخل قصيدتنا العربية التي نكتب . بالرغم من أن شاغلي في هذا الحديث هو الموسيقى وحدها والموسيقى داخل الشعر وحدها أيضاً . وإذا ما شغلني هاجس ما أمام ما يبدو ارتباكاً أو التباساً في المقام الموسيقي داخل النص الشعري العربي اليوم فلمعرفتي بأن هذا الإرتباك والإلتباس انما هو وليد نقص في دربة الأذن لا غير . هذه الدربة التي تتردد لها أصداء أعمق داخل الكائن الإنساني ، تتولد عنها مرحلة أنضج هي دربة الروح على الرقص وعلى الغناء . فهناك رقص للروح وغناء للروح لا يقاس مقاساً زمنياً كما يُقاس السلم الموسيقي المرئي .

ولكي أقرب الدلالة أقول إن الشعر ، كفن يتطلع شأن الفنون الأخرى الى الموسيقى ، إنما يتطلع الى خصائص هذه الموسيقى الجوهرية : الإنفلات عبر المحسوس الى المطلق ، والإنفلات عبر الزمني الى ما هو غير زمني ، والبحث في التعبير عن عاطفة جديدة يولدها الجمال أعمق من العواطف السريعة الزوال والإنفلات من الجزئي الى الكلي . إن الأغنية والرقص البدائيين وكذلك الترانيم الدينية ينحون هذا المنحى . فهذه الفنون والشعائر ، رغم وجودها داخل الزمن ، تسعى أبداً الى إنكاره . الإنسان لحظة التعبد ، اليوم وفي كل أيام التاريخ ، انما يفلت من الزمن الخيطي والتاريخي ليدخل زمناً ذا سمة اسطورية ، حيث لا تعاقب ولا انتقال ، بل صوت دائم لحاضر ثابت تنطوي فيه الأزمان جميعاً : الماضي ، الحاضر والمستقبل - على حد قول أوكتاڤيو باث - . هذا الزمن شغل الشاعر تي .أس .إليوت عميقاً ، كما شغله التطلع ، لتحقيق انفلاته ، الى محاولة البنية الموسيقية في « الرباعيات الأربع » الشهيرة . ورأيه معروف في أن الإيقاع الشعري يشكل الوسيلة الوحيدة لإيقاظ ذلك الكائن الرابض في أعماقنا ، ذلك الكائن الذي يعرف وحده العوم في الزمن الأسطوري ، عبر ثروة غنائه ورقصه البدائيين . ولذلك يبدو الاستغناء عن موسيقى الصوت الشعري استغناءً عن ما هو جوهري .

في مقالته « موسيقى الشعر » يرى إليوت أن الشاعر يكسب الكثير من دراسته للفن الموسيقي ، بغض النظر عن العناية بالجانب التقني . إنه ينصرف الى الإحساس بالإيقاع والإحساس بالبنية كخاصيتين لا غنى للشاعر عنهما . ذلك أن القصيدة أو أي مقطع منها ربما تتجلى أولاً على هيئة إيقاع بعينه ، قبل أن تصل حالة التعبير عن طريق الكلمات ، وأن هذا الإيقاع قد يولّد فكرة أو صورة . إن استخدام الأفكار الرئيسية (أو الألحان الرئيسية) المتواترة أمر طبيعي

في كلا الفنين . وكذلك تطور الفكرة عبر مجموعات مختلفة من الآلات (الموسيقية) أو الأصوات ، أو الإنتقالات عبر الحركات شأن العمل السيمفوني أو الرباعية الوترية ، أو الإعتماد على الطباق اللحني COUNTERPOINT ، الذي يعني تقابل الألحان أو نغمة مقابل نغمة في التأليف الموسيقي .

بالرغم من أن إليوت ذهب بعيداً في «الرباعيات الأربع» ، في استلهام البنية الموسيقية ، وقد درستها هيلِن كاردنر في واحد من فصول كتابها «فن تي .أس .إليوت» بصورة واضحة ودقيقة . إلا أنه لم يهمل استلهام الايقاع الذي يولد الفكرة والصورة ، ولم يهمل إيقاظ ذلك الكائن البدائي في داخله . ولذلك تلح كاردنر على قراءة القصيدة لا كأبيات موزعة على رموز ودلالات تتابع وتتقصّى معانيها ، بل ككل حيث تتدفق الدلالة والموسيقى في تيار واحد . وهي تفضل القراءة المسموعة لهذا السبب ، لأن المعنى إنما يطل عبر القراءة ، لا عبر التوقفات عند رمز الزهرة هنا والصنوبرة هناك .

كان إليوت قريب المتابعة لـ «رباعيات» بيتهوفن الأخيرة ، وهن خمس ، وضعهن الموسيقي في أعمق مراحل عزلته وصممه . ولقد أشار إليوت الى ذلك أكثر من مرة ، وكذلك الى رباعيات الهنكاري بيلي بارتوك (١٨٨١-١٩٤٥) . وكان يعرف عن وعي بأن الشعر كموسيقى فن زماني يعتمد الحركة بفعل إيقاعه وبنيته . وزمان الشعر والموسيقى ، إذا ما التقيا ، يشفّان عن زمن آخر سبق أن أشرنا اليه . وهو الزمان الذي يتطلع اليه العقل والروح ويتحاوران معه . هناك يصغي الشاعر الى الصوت الذي يعزف «الى الروح لا الى الأذن» ، على حد تعبير إليوت ، مشبهاً إياه بالصوت الذي يخرج من أوتار الحركة الأخيرة من الرباعية الخامسة عشر (مصنف ١٣٥) . كان يقول للشاعر ستيفن سبندر عام ١٩٣١ بأنه كان يسمع في تلك الموسيقى ضرباً من الإبتهاج لا يمت بصلة

بما هو أرضي ، بل يطلع من ركن آخر في معاناة استثنائية . وفي ١٩٣٣ كتب في إحدى محاضراته ، والتي لم تنشر مستقلة بعد ، وذكرها ماثيسن في كتابه «مأثرة إليوت» ، يقول : « أن تكتب شعراً يكون عارياً من أية شعرية . أي مسحة أدبية أو صنعة أو صياغة . .. ، شعراً يقف عارياً في هيكله المجرد ، شفافاً بحيث لا نرى فيه الشعر ، بل نرى خلاله ذلك الذي يهدف الشعر اليه ، شعراً من شفافيته أننا في قراءته ننكب على النهاية التي يشير اليها الشعر ، لا على الشعر ذاته . هذا ما يبدو أنني أسعى إليه ، شأن بيتهوفن ، الذي كان يسعى في أعماله الأخيرة أن يكون ما وراء الموسيقى . »

إشارة إليوت هذه متحرقة ، ولا تحيد عن التحديق في قدرات الموسيقى وما تستطيع أن تحققه بصورة أعمق من الفنون جميعاً وفي مقدمتها الشعر . وهذا الشعور بالتقصير والعجز هو ذاته مولد الطاقة الشعرية لدى الشاعر الحقيقي . الشاعر الصغير لا مشاعر عجز لديه ولا قصور . ولذلك لا تشكل الموسيقى لديه موضع استثارة . لا للمتعة وحدها ، بل للتأمل والتساؤل والإحتراز . في قصيدة « الى المؤلف الموسيقي » يقدم الشاعر أودن قدرته القاصرة كشاعر إزاء الموسيقي : « كل المؤلفين يترجمون : الرسام يضع سكيچاً لعالم مرني ، لك أن تحبه أو ترفضه . الشاعر ، وهو ينقب في خبرة حياته ، يولّد . الصورة التي تجرح وتوصل . أما نحن فعلينا وحدنا أن نردم الصدع بين الحياة والفن . وحدها نغماتك الإبداع الخالص . وحدها أغنيتك الهبة التي لا ريب فيها . وحدكِ أيتها الأغنية الخيالية ، من لا يقدر على القول بأن الوجود خطأ ، ومن يسكب كالخمرة غفرانه » .

من مقالاته الأدبية يقول إزرا پاوند في واحدة حول «الشعر الحر» : « الشعر كلمات ملحنة ، وأكثر التعريفات الأخرى عرضة للدحض أو ميتافيزيقية . الموسيقى متنوعة كماً ونوعاً ، ولذا يذبل

الشعر ويجف حين يتخلى عنها بعيداً وراءه . إن رعب قراءة الشعر الحديثة تُعزى الى الإلقاء الخطابي . والشعر يجب أن يُقرأ كموسيقى لا كخطابة . لا أعني بهذا أن تُراكم الكلمات على بعضها بصورة لا يمكن التعرف على معانيها أو تمييزها إلا بواسطة الصوت الدال . لقد وجدت كثيراً من الموسيقيين ممن لا يعنون بموسيقى الشاعر . إنهم غالباً ، أعترف ، ضعيفو التمييز بين قوة وضعف كلامه ، جاهلون بشأن قيمته وأغواره الأدبيين ولكن المواصفات الأدبية ليست لُحمة فننا الشعري وسداه .

فالشعراء الذين لا يعنون بالموسيقى هم شعراء رديئون ، أو سيصبحون كذلك . إنني على وشك أن أقول إن على الشعراء أن لا يبتعدوا طويلاً عن صحبة الموسيقيين . الشعراء الذين لا يدرسون الموسيقى شعراء ناقصون . لا أعني أن عليهم أن يصبحوا عازفين مهرة ، أو أنهم يحتاجون بالضرورة الى الخضوع لمنهاج دراسي موسيقي طوال حياتهم . ففضيلتهم ربما أنهم يستطيعون أن يكونوا عنيدين قليلاً وهراطقة . لأن كل الفنون تميل الى الإنحدار الى «القولبة» أو «القالبية» . وفي كل الأوقات يميل أنصاف الموهوبين ، أو يحاولون عن وعي أو شبه وعي ، الى التعتيم على حقيقة أن موضة اليوم ليست ثابتة لا تتغير» .

١٠

لم يكن إليوت وحده المنفرد في مقاربة الشعر مع الموسيقى ، بل هذا ديدن كل شاعر حقيقي في الثقافة الغربية الحديثة ، وكل شاعر في ثقافات الشرق القديمة ، وكل شاعر حقيقي حيث يكون .

معرفة أن الشعر فن زماني يُعنى بجوهر الحركة وتيارها ، يتطلب حاسة عالية في إدراك الإيقاع والصوت . ويتطلب إصغاءً لا تنشغل فيه الأذن وحدها ، بل الروح بالدرجة الأولى .

إزرا پاوند شاعر الحركة المجازية أو التصويرية IMAGISM ، لم تشغله الصورة البصرية . وهي مقاربة واضحة للفن التشكيلي الذي يعتبر فناً مكانياً . عن الجوهر الزماني في الشعر وعن ثمرته الموسيقية . وهو صديق إليوت الذي اطلع على «الأرض الخراب» بالنصح والتعديل ، وكان موضع ثقته . وإذا كان هذا الأخير واسع المعرفة ومرهف الحساسية موسيقياً ، فإن إزرا پاند بالإضافة لذلك . كان مؤلفاً موسيقياً وناقداً موسيقياً . والمجلد الذي جمع وصدر عام ١٩٧٧لكتاباته النقدية والنظرية الموسيقية مرجع وشاهد على عمق انشغاله بحقلهِ هذا .

الشاعر يقبل على الموسيقى ، وفق اختصاصه ، عبر الكلمات ، أو عبر ما يسميه پاوند «ميلوپويا» ، وهي مفردة يونانية ، لأن پاوند يرى الشعر ثلاثة أنواع : شعر الأفكار والتعبير الدقيق ويسميه «لوجوبيا» ، وشعر الصور المرنية ويسميه «فانوبيا» ، وشعر «الميلوپويا» ، حيث تكون الكلمات معبّأة ، فوق ما فيها من دلالات خالصة ، بطاقة موسيقية توجه هذه الدلالات وتدفعها الى غايتها . وهو يفصّل أكثر بأن في هذا النوع من الشعر قوة تهدهد القارىء حيناً ، وحيناً تحول بينه وبين المعنى المقصود والدقيق للغة التي يقرأ . إنه شعر يقف على مشارف الموسيقى . تشكل فيه معبراً بين الوعي وبين الكون

الآخر المدرك وغير المدرك . وهذه الإشارة الأخيرة ليست بعيدة عن إشارة إليوت حول الإنسان البداني في اللاوعي داخلنا ، أو إشارته حول ما وراء الشعر الذي يسعى اليه ، كما سعى بيتهوفن الى حقل « ما وراء الموسيقى » .

للموسيقى عادة نوعان من العلاقة مع الشعر : تلك التي تتجسد في صحبة مع الكلمات تمنحها حيوية وخطاً بيانياً لمسارها ، أو تلك التي تتبطنها وتمنح توسعاً عالياً للتبادل بينها وبين اللغة المنطوقة التي تشكلها . في الأولى يبادر الشاعر وفي الثانية يبادر الموسيقي . في إحدى مقالاته يقول پاوند بأن من العبث إنكار حقيقة أن الشعر لدى اليونانيين ولدى « الپروڤانس » (شعر ازدهر في المقاطعات الفرنسية بين القرنين الحادي والرابع عشر) قد وصل غايته في التألق الإيقاعي والوزني حيث لم يكن فاصل بين فني الشعر والموسيقى . وحيث ينطوي النص الشعري بالضرورة على دافع وفاعلية موسيقية محددين . إن الطلاق الذي حصل بين الفنين في مرحلة متأخرة لم يكن لصالح كليهما . ولذلك صرف پاوند سنوات في ترجمة ودراسة قصائد التروبادور متفحصاً صدى الموسيقى العربية ، ذات الوحدات الإيقاعية المديدة ، على نظام « الكانزوس » أو القصائد الغنائية التي عرفوا بها . يقول إن في هذين الفنين : الموسيقى العربية وشعر التروبادور ، لا وجود لبناء هارموني بالطريقة التي ألفناها لدى باخ ، بل هناك تكرار لا يحدث إلا بصورة متباعدة بحيث تبدو استعادته كما لو كانت استعادة من رواسب مطمورة في الذاكرة ، وبه يمكن أن يتحقق غنى سمعي رائع .وهو يرى أن هذا الغنى السمعي قد استمر حتى عصر دانتي ثم انطفأ بعده .

دراسة پاوند للموسيقى استثنائية : عبارة ، شكلاً وإيقاعاً ، وكلمته « بأن الشعراء الذين لم يدرسوا الموسيقى شعراء ناقصون » عبارة شهيرة . حتى أنه ينصح بأن لا تنقطع العلاقة الشخصية بين

الشعراء والموسيقيين من أجل دربة السمع ، لأن التأثر بالاصوات الموسيقية في حد ذاتها ليست كافية ويجب أن تتجاوزها الأذن الشعرية الى إستيعاب «الأشكال الموسيقية» ، كما وجدنا جانباً منها لدى إليوت . وپاوند كان عميق الإستغراق في هذه «الأشكال الموسيقية» والانتفاع منها شعرياً . فقد ذكر في ١٩١٢ انه يحاول « التأليف على هدى تعاقب العبارة الموسيقية » ، متأملاً شعر التروبادور المرتبط بالموسيقى . وهذا الإجتهاد في دراسة الشعر الى جانب الأشكال الموسيقية قاده الى تطوير تقنيات شعرية حررت الشعر الإنكليزي ، يومها ، من البحور الضيقة والأشكال التي سجنته طويلاً . وبالرغم من أن نقاده لم يحتملوا هذه الإنتقالة من قاعدة « أن الإيقاع مفروض على الشعر من فوق » الى قاعدة « أن الإيقاع شيء يتطلبه الشعر » ، إلا أن شعره الحر VERS LIBRE سرعان ما حقق مجراه العميق والعريض . وپاوند لم يغفل جوهرية الإيقاع ، بل هو ، مستعيناً بالموسيقى ، يرى اجتهاده ليس تملصاً من مبدأ أو شرط الإيقاع ، بل هو تعزيز لمبدأ أو شرط مُضاف « لأنه يعني الكشف بالحدس عن الشكل والوزن الملائمين بدقة لكل فكرة شعرية منفردة . » وهو يسمي هذا الإيقاع التفوق « مطلقاً » ، لأنه جزء من الفكرة الشعرية ذاتها . ولأن كل عاطفة تتطلب ضرباً من الإيقاع للتعبير عنها .

ولكن پاوند يعرف الفارق بين فني الموسيقى والشعر . فالأول فن تجريدي يتجه الى الداخل ، باحثاً عن صياغة دقيقة له عبر اختبار ذاتي : الأفكار (أو الجمل اللحنية) تتناوب وتتركب وتتوسع من أجل تحقيق توازن مقنع . في حين تتجه كل الأفكار المجردة في الشعر نحو التمظهر من أجل أن تكون طيّعة ، لتسجل انطباعاً حول الطبيعة والمجتمع . وهذا الفارق الجوهري هو الذي يحدد مبادئ الشكل الملائم لكل فن منهما . فالتكرار في الموسيقى ضروري في حالتي تعزيز الذاكرة وتحقيق التوازن .

في حين يحقق الأدب توازنه عبر القص والفعل والتشخيص . واللازمة المكررة لن تكون في الشعر هي ذاتها في الموسيقى ، قاسية وغير طيّعة ، لأنها تعوق النمو الطبيعي للفكرة الشعرية .

كثيراً ما يُقرن انشغال پاوند الموسيقي بانشغال جيمس جويس . ولكن الأخير اقتصر في الإنتفاع من الموسيقى على التفاصيل ، وعلى الرنين الكامن في الكلمات بصورة خاصة . فقد عبّأ المفردات بصورة عالية تظل عالقة في الذاكرة كالأجراس ، في حين انصرف پاوند الى البنية والشكل ، وبسبب هذا الإنصراف ظل لصيقاً بموسيقيين من أمثال : ڤيڤالدي ، باخ ، موتسارت ، دولاند ، وبارتوك . وهؤلاء كانوا أعلاماً في الصنعة الماهرة المعقدة ، وفي التقنية .

حين أصدر پاوند آخر منجزاته الشعرية « الكانتوس » أثار ردود أفعال نقدية كثيرة . بحجة أنها قصائد تفتقد الى الشكل . لعله الشكل الذي ألفه النقاد . ولو قيست بالأشكال الموسيقية ، وخاصة شكل الفيوگ FUGUE ، لكانت أطوع للإستيعاب والتقدير . فإذا كان شكل السوناتا الصارم يشبه بنية الدراما من حيث اعتماده قاعدة : العرض ، النمو ، الإستنتاج ، فأن شكل الفيوگ يتجدد من ذاته بصورة متواصلة ، معتمداً مادته اللحنية ذاتها دون نمو أو ذروة .

١١

الشاعر العربي يجد عزاءً ما في انتسابه للشرق ، لأن الشرق الكسول ، وهو افتراض غير أكيد ورثه عن بعض المستشرقين ، يتيح له فرصة التنصل عن جوهرية العلاقة بين الأفكار الجدية والفنون الجدية . ولقد رأينا كيف أغلق الغرب من قديم باب الإجتهاد في هذا الشأن ، إذ أن إليوت وپاوند ليسا إلا مثالين لكل شاعر هناك ، وليسا استثناءً في علاقتهما بفن الموسيقى الجدية . وسنرى هنا أن « الشرق » ، الذي تُنسب له الثقافة الهندية لم يترك هو الآخر أي مجال للشك في علاقة الشعر بالموسيقى ، بل علاقة الفنون جميعاً ببعضها البعض . ولنتأمل هذه الحكاية التي أوردها في كتاباته « بهاراتا » ، أعظم رواد الكتابة حول الفنون في القرن الثاني قبل الميلاد ، عن ملك أراد أن يصنع تماثيل للآلهة فذهب الى حكيم للإستشارة :

قال الحكيم : عليك أن تتعلم مبادئ الرسم من أجل أن تفهم مبادىء النحت .

سأل الملك : علّمني إذن مبادىء الرسم .

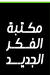
أجاب الحكيم : ليس بالإمكان أن تتعلم مبادىء الرسم دون أن تتعلم مبادىء فن الرقص !

قال الملك : عرّفني على مبادىء الرقص !

أجاب الحكيم : سيكون ذلك شاقاً إذا لم تكن تعرف مبادىء موسيقى الآلات .

هنا ضاق الملك ذرعاً قائلاً بتسرع : لم لا تعلمني موسيقى الآلات ؟

أجاب الحكيم : ولكنك لا تستطيع أن تفهم موسيقى الآلات دون دراسة تامة لموسيقى الأصوات البشرية ، لأن موسيقى الصوت البشري هي مصدر كل الفنون .



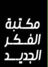
كانت الكتب المقدسة ، والشعر ضمناً ، تلحن وتغنّى في أماكن العبادة والإلقاء . والشكل المبكر لموسيقى الأصوات البشرية يُسمى SAMAGAN ، القسم الأول من الكلمة « ساما » يعني اللحن . والقسم الثاني « گان » يعني يُغني الشعر . وتُنسب أوزان الشعر ونوتات الموسيقى الى الفيلسوف پانيني القديم قدم الفلسفة الهندية . ولعل احتضان الموسيقى الهندية عامة لفن « الأغنية » محوراً لها ، بعيداً عن الموسيقى الأوركسترالية التي عرفتها موسيقى الغرب ، يؤكد هذه الوحدة بين الموسيقي وبين الشاعر ، فكلاهما جوال يحتضن آلته الوترية « السيتار » في منطقة الشمال ، وآلة « الڤينا » في الجنوب .

إن ارتباط شاعر على قدر عالٍ من الأهمية مثل كبير (١٤٤٠ـ١٥١٨) ، في اللغة الهندوسية ، وارتباط شاعر آخر من لغة الأوردو مثل مير (١٧٢٣ـ١٧٨٢) بفن الأغنية « غزل » الهندية الشهيرة ليبدو ارتباطاً فاتناً . فهما ينبوعا تيار ذي مسحة روحية عظيمة الغنى جاء بهما الإسلام ، حين دخل الهند ، وحين تزاوج مع موروثها الثقافي والديني . والمذهل أن الإسلام لم يشكل في الهند حاجزاً معكراً لتيار الموسيقى الموروثة ، بل على العكس فتح الأفق لمزيد من التدفق ، وأعطى لفن « الراگ » ، الذي يقابل فن « المقام » لدينا « الدستگاه » لدى الفرس ، تنوعاً كبيراً : الراگ الحسيني ، وحجاز ، وكافي ، واليماني . . . وصبغة أكثر حميمية في الألحان وطبقة الصوت . ومتابعة الموسيقى الكلاسيكية الهندية ، الشمالية خاصة ، تكشف عن ظاهرة أن أكثر العوائل الموسيقية التي توارثت العزف والغناء هي اسلامية منذ القرن السادس عشر . والأمر لا يقتصر على مؤدي فن الراگ وحده ، على أنه الأداء الأرفع ، بل يُضاف له فن القوالة الراقص والصوفي ، (أشهر أعلامه اليوم نصرت فاتح خان الذي توفي عام ١٩٩٨) ، وفن غزل العذب (أشهر أعلامه اليوم مهدي حسن) ، الى جانب فن « خيال » .

الشاعر مير الذي وضع قاعدة « غزل » بنصها الشعري القصير ، الذي يعتمد اسلوب المحادثة بين عاشقين ، وشكل الكوبليت ، كان مؤسساً بصورة طبيعية لفن « غزل » الموسيقي .

كان مير يحب امرأة متزوجة ، تماماً مثل حب دانتي اليجيري لبياتريچي وبالرغم من استجابتها لحبه سراً ، فإنها كانت تعلن دائماً عن تعذر المواصلة . فالحب الذي يمسك بقلبها يُفسد عليها عفة الإنسان في داخلها . ولقد بقي حب مير الشاب ينمو في أعماق الشاعر طوال عمره كتوهج شعري ، بالرغم من زواجه وانجابه الأطفال . حتى اتسع هذا الحب واتخذ مسحة حب صوفي . إن هذا الحب المثالي الملتهب المشوب بالألم ، ذا الطابع الرمزي بالرغم من حسيته ، أصبح فاتحة لواحد من أشهر فنون الغناء في الموسيقى الهندية الكلاسيكية . ولقد أخذ هذا الفن ذات الإسم « غزل » من الفن الشعري ، وهو وليد مرحلة اسلامية تماماً شأن لغة الأوردو وفنونها الشعرية . ولكن هذا الوليد لم يكن خالصاً للموجة الإسلامية الجديدة ، بل تشرب ينابيع التقاليد الشعرية والموسيقية الهندوسية العريقة . ولذلك يتكشف الحب ، الذي هو موضوع هذا الفن الشعري الأثير ، عن جانبين متعارضين : الجانب الحسي والجانب الروحي . الحب الأرضي الذي تمسك به الحواس ، والحب الذي يسمو ويفلت الى المحيط الكلي .

« غزل » الموسيقى تعود جذوره الى فن غناني قديم يدعى بهاجان ، وهو ذو طابع ديني . تصاحب مغنيه آلة إيقاعية عادةً . ولذلك لا يبدو غريباً الطابع التصوفي فيه . ومن حيث الشكل يستعين بفن الراگ RAGA ، الذي يشبه بناء المقام العراقي ، من حيث المفتتح والتحرير والتسليم ، ومن حيث اعتماد التنويع الحر . ولكنه يستغني عن نصف الراگ الأول الذي يسمى « آلاب » ، وهو عبارة عن مقدمة بطيئة دون ايقاع وذات طابع تأملي ، ويخلص مباشرة الى النصف الآخر الإيقاعي بأغنية تتسم عادةً باللحن البسيط . و « غزل » الموسيقى يظل وليد النص الشعري ، في المطلع وفي المقاطع المتتالية ذات القافية الواحدة



والخاتمة . ولكن استعانته بالراك يمنحه رفعة . ولقد عزز هذا المنحى الموسيقي المغني استاذ مهدي حسن في أدائه لفن غزل . ولهذا الفنان تسجيلات كثيرة لا ترتفع الى مستوى واحد كالمستوى الذى ارتفعت فيه في حفلاته التي أقامها في الأكاديمية الملكية للموسيقى في لندن .

أما فن الراك الأكثر رفعة ، كما قلت ، فإن النص الشعري فيه يغيم ويتلاشى مستحيلاً الى موسيقى هو ذاته . لا تعود للكلمات مكانة مستقلة . وصوت المؤدي أو حنجرته ذات سيادة مطلقة . وهي ، شأن الموسيقى الكلاسيكية في كل زمان ومكان ، لا تطرح المشاعر والعواطف بالمجان ، بل تواريها وتطل بها بشيء كثير من التمنع . ولذلك قد يمتد الراك الواحد أكثر من ساعة تبحر فيها ، حراً تماماً ، مع حنجرة المغني أو آلة العزف الى أفق لا محدود . وهذا الفن ، الذي يتوزع كل نوع من أنواعه على ساعة من ساعات النهار أو الليل ، لا يبدأ أو ينتهي بمعيار شكلي ، ولا يفهم بمعيار الفكر الفلسفي الهندي . هذا الفكر ذو الطابع التأملي في جوهره قد لعب دوراً فعالاً في تشكيل البناء الموسيقي الكلاسيكي . إن الفكرة الأساسية والأولية في أي عمل ، والتي تشكل المفتتح عادةً ، تتواصل في فن الراك حتى النهاية دون أن تكون عنصراً منفصلاً ، كما هو الشأن في الموسيقى الغربية الكلاسيكية . إن ما يسمى TONIC يمثل دليلاً دائماً هنا ، وهو في اللغة الموسيقية يعبر عن الخالد واللازمني ، عن الخلفية التي لا تتبدل للأشياء ، عن الجذر والموصل والهدف .

أرفع العازفين لهذا الفن على آلة السيتار اليوم هو شانكار . وأرفع المغنين لهذا الفن هو جوشي . وكلاهما تجاوز السبعين وما يزال في حمى عطائه النبيل .

١٢

موروث الشعر الهندي ارتبط بالأداء الموسيقي ، كما رأينا ، حتى مجيء الإسلام ، الذي عزز بدوره البعد الموسيقي للقصيدة ، والكيان الموسيقي المستقل بصورة عامة . كان كبير (١٤٤٠-١٥١٨) ، في اللغة الهندوسية ، متصوفاً اسلامياً ، ولكنه يطل على مفترق الأديان . وقصيدته ، التي تطل على الموروث الشعبي والموروث الكلاسيكي ، كانت ملهماً لكل عازف ومنشد موسيقي . والشاعر مير (١٧٢٣-١٧٨٢) ، في اللغة الأوردية ، كان مستحدثاً لفن الغزل في الشعر والموسيقى . وكلاهما استلهما الفارسي الأقدم جلال الدين الرومي (١٢٠٧-١٢٧٣) وأسلما ما هو جوهري من أغاني « المثنوي » الى الشاعر التركي التالي لهم غالب (١٧٥٧-١٧٩٩) ، الذي واصل أغنية « غزل » المعروفة تحت رعاية السلطان سليم الثالث الذي كان شاعراً وموسيقياً في آن معاً .

هذه الصحبة بين الموسيقي والشاعر في الكيان الواحد ، داخل الموروث الهندي ، ورثها بأجلى صورها وأعمق رابندراناث طاغور (١٨٦١-١٩٤١) . حتى التعريف الموجز الذي يرد في الموسوعة البريطانية تتصدر فيه صفتا الشاعر والموسيقي بصورة تبدوان وكأنهما وليدا وحدة بيولوجية . وهذا حق ، حتى أن كلمة الموسيقي تستبدل في كتب أخرى بكلمة مغن وموسيقي ، لأن طاغور لم يكن يضع اللحن لنصه الشعري فقط ، بل كان يغني شعره هذا على نفسه وعلى الملأ . ولقد حفظ له الشعب الهندي أكثر من ألفي أغنية وضعها الشاعر في خلواته وبين صحبه .

كان طاغور مغنياً وموسيقياً لأنه شاعر . كان يخرج اللحن من لحن الكلمة ، ويولد موسيقى كلماته من اللحن الذي هو وليد حركة دمه وتهويمات روحه . يلحن بصحبة السيتار أو البيانو الغربي لا فرق ، ويغني في حشد جماهيري أو بين النخبة لا فرق . ولعل أشهر تجلياته تلك التي

حدثت مع غاندي في معتزل إضرابه عن الطعام . كان الزعيم الروحي قد وافق على إنهاء صيامه ، ولكنه طلب من طاغور ، الذي كان حاضراً ، أن يغني واحدة من أغانيه البنغالية ، في مجموعته « جيتانجالي » :

« حين يضيق القلب ويظما ، أمطرني برذاذ الرحمة . . . »

وكانت المحببة عنده . ومع أن طاغور لم يكن دقيقاً في الأداء بسبب النسيان إلا أن سحر اللحظة كان آسراً ، شرب على أثرها غاندي عصير البرتقال .

في زيارته لأميركا غنى قصائده وكان الشاعر إزرا پاوند حاضراً كمراسل لمجلة « شعر » هناك ، فاكتشف فيه النموذج الأمثل للشاعر الموسيقي ، الذي انصرف پاوند زمناً لدراسة ظاهرته لدى التروبادور . يكتب پاوند : « السيد طاغور هو شاعر البنغال وموسيقيهم الأكبر . . . يلقن أغانيه وموسيقاه لشعرانه ومغنيه الجوالين على امتداد البنغال . إنه يضاهي أفضل ما لدى التروبادور . يضع الكلمات وألحانها ويغنيها بنفسه . أعرف ذلك لأنني سمعته بنفسي . القصائد المئة في هذه المجموعة « جيتانجالي » كلها أغنيات تنشد . واللحن والكلمات حيكت معاً ، ولدت معاً . . . » .

في إحدى قصائد المجموعة هذه يخاطب طاغور « المغني المعلم » ، أحد مظاهر القوة المطلقة لـ« الذات الكلية » :

« إني أجهل كيف تغني ، أيها المعلم ، أصغي أبداً بذهول صامت .

فإنارة موسيقاك تضيء الكون .

والنفس الحي لموسيقاك يهاجر بين السماوات .

والمجرى الأقدس يخترق ويمضي .

وأنا قلب يتطلع لملاحقة أغانيك ، ولكن يتعثر صوتي عبثاً .

هيهات ! أتطلعُ أغنيةً من محض حديثي وصراخي !

مأسور قلبي لشباك أغانيك ، يامعلمي . »

هذا الحوار أسر الشاعر الأيرلندي ييتس لأنه يكشف عالماً طالماً تطلع اليه ، كما يقول في مقدمته المتحمسة للديوان وقد صدر بالإنكليزية بترجمة طاغور نفسه عام ١٩١٢ .

ولم يكن پاوند وييتس وحدهما في هذه الإستجابة ، الموسيقي الچيكي الكبير ياناچيك وضع لحناً لأحدى قصائد طاغور على أثر استماعه له في إحدى محاضراته في براغ : « دخل طاغور القاعة هادئاً بدا لي كما لو أن لهيباً مقدساً توهج فجأة فوق رؤوس الآلاف من النساء والرجال . . .ولكن طاغور لم يتكلم . إنه غنى وصوته مثل صوت عندليب ، ناعم ، بسيط ، يكشف لدى الشاعر البنغالي عن مشاعر عميقة تجاه الموسيقى ولدت معه ، فكل مقطع لفظي جناح لحني سرعان ما يتسع . غادر طاغور القاعة بعد أن أكمل حديثه وعلى وجهه أسى لا يوصف . تحدث الينا بلغته التي لا نفهمها . ولكنني استطعت ، عبر صوت كلماته وعبر ألحان شعره ، أن أحس وأن أتعرف على ألم روحه الممض » .

المخرج الإنكليزي پيتر بروك ، حين أخرج الملحمة « مهابهراتا » لم يفتتحها إلا بأغنية لطاغور . وأغنيات طاغور كانت القاعدة الموسيقية لمعظم أفلام المخرج الهندي الكبير ساتياجيت راي .

إن طاغور بدأ صياغة قصيدته وأغنيته بروح المتمرد على التقليد . لم ينكر الأشكال الموروثة ، ففن الراگ ذي القاعدة الموسيقية الصارمة يلين بين يدي المؤدي البارع (ويسمى أستاذ) ، وهدف طاغور هو الوحدة التامة بين الكلمة واللحن والإيقاع . ولأنه شاعر جيد وموسيقي جيد وجد صعوبة في تحقيق هذه الوحدة دون مساومة . أحياناً تُضعف سطوة الكلمة قوى اللحن ، كما يرى راي ، وأغانيه التي وضعها في سنواته الأخيرة ما زالت تحتوي على شيء من بنية الراگ ، ولكنها لم تعد كلاسيكية المبنى شأن ابتهالاته المبكرة .

إن شمولية طاغور لم تمنعه عن الموروث القومي ، وأصالته لم تحل بينه وبين الموروث الإنساني ، فقد كان عميق المتابعة للموسيقى الغربية ، وله فيها رأي مقارن . ففي إحدى تأملاته يقرن الموسيقى الغربية بالنهار ، وبالليل يقرن موسيقاه الهندية . الأولى في بنيتها الأوركسترالية الضخمة والثانية في اللحن الخالص ، المعبّأ والمعتم . كلاهما يثيراننا بالرغم من تناقضهما . وهل التناقض إلا جوهر في الخليقة ؟ « نحن الهنود تحت سطوة الليل ، مخمورون بالأبدي الواحد . ألحاننا تتساوق مع الفرد في عزلته . الموسيقى الأوربية مع المجموع . موسيقانا تحملنا من وطأة المسرات والأحزان اليومية الى منطقة غير مأهولة ، بعيدة عن الكون . الموسيقى الغربية تكشف عن التقلبات الدائمة للوضع البشري . »

الى جانب القصيدة والأغنية ألف طاغور عملاً أوبرالياً بعنوان « عبقرية ڤالميكي » (١٨٨١) . وقد ضمن فيه الى جانب الموروث الغنائي البنغالي شيئاً من الألحان الإنكليزية والأيرلندية . ثم وضع عدداً من أعمال الدراما الراقصة . والرقص في الموسيقى الهندية محور أساس فيها . ولقد شاعت أعماله الموسيقية الدرامية الراقصة حتى في الغرب ، بالرغم من ضعف مستواها قياساً لموسيقاه وشعره . ولا يغفل أحد أن طاغور كان رساماً أيضاً ، ولكنه لم يمسك بالفرشاة إلا في أواخر حياته . إلا أن الشعر والموسيقى كانا عماد وجوده ، منذ صباه وشبابه ، حيث كان يخرج أحياناً ، هو وأخوه ، على زورق العائلة ، يغني هو في حين يصحبه الآخر على آلة الڤايولين . وتدريجياً يتحول فن الراگ الذي يؤديه مع تغير ساعات النهار : « سنبدأ مع راگ بورابي ، نتنوع عليه مع انحدار النهار ، ومع راگ بيهاگ نرى السماء الغربية تجذب اليها مصاريع نوافذ الزورق الى مستودع دُماها الذهبية ، ونرى القمر يتصاعد في الشرق . » .

١٣

المقولة المعروفة التي أطلقها الناقد الإنكليزي ولتر پاتر ، وهو عراب النظرية الجمالية وفكرة الفن للفن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، بأن الفنون جميعاً تتطلع الى الشرط الموسيقي أو الى أن تكون موسيقى ، يمكن أن نعتمدها منطلقاً جديداً في حديثنا هذا عن علاقة الشعر بالموسيقى ، بعد أن قطعنا شوطاً مع الأفق التاريخي لهذه العلاقة .

إن تأمل العلاقة بين الشعر والموسيقى لم يعد يقتصر على المظهر الخارجي الذي كان يشغل النقاد والمبدعين منذ المرحلة اليونانية ، والعربية الوسيطة ، ومرحلة عصر النهضة ، كأن تنعكس الحالة الموسيقية في النص الشعري على الطبيعة الصوتية للكلمات مثلاً ، بل ذهب هذا التأمل الى الشرط الحي لهذين الفنين ، ولكل فن . فنزعة « الإستقلال لدى الموسيقى تشكل جوهراً في شرطها الحي : هل تهدف ، حقاً ، الى موقف أخلاقي أو تعليمي خارجها ، أم هي نتاج حاجة للتعبير عن مشاعر طارئة ؟ وإذا ما كان لهذين الحدين موقع في الحقيقة فلمَ يتصف العمل الفني الكبير بالديمومة وتتقشر عنه المواقف والمشاعر الشخصية كأعراض طارئة ؟

كان پارتر شديد الحماس لـ « استقلالية » الفن عن المشاعر والأفكار ، عن القلب والعقل . فهو يفترض هيئة أخرى للعقل تتوسط « الفكر » و « الشعور » ، ويرى أن الفن يجهد أبداً من أجل الإستقلال عن هذا الإدراك الفكري ، من أجل أن يصبح مُدرَكاً حسياً خالصاً متجرداً من مكوناته الأولى من عناصر شكل أو عناصر مضمون . وهذه الوحدة لن تكون إلا وليدة ما يسميه بـ « العقل الخيالي » . ذاك الذي يتوسط « الفكر » و « الشعور » ، والنتاج الفني الذي يخرج عن العقل الخيالي ينطوي على عنصري الفكر والشعور كتوأمين لا فاصل بينهما ، معبأين بالرمز المدرك المحسوس .

كان پارتر غير منصرف للموسيقى قدر انصرافه للنقد الفني . على العكس من مجايله في النمسا أدورد هانسلِك ، الذي شكل نشاطه النقدي في حقل الموسيقى تياراً هاماً معارضاً للتيار الثوري الذي مثله ريچارد ڤاگنر من أجل الحدة في الدراما الموسيقية بين الكلمة واللحن . ولقد انتصر هانسلك ، بفعل حماسه للموسيقى الخالصة ، للتيار الذي يمثله يوهانز برامز . وبفعل نشاطه وألمعيته أصبح هاذان التياران أكثر ما يشغل الحياة الموسيقية الغربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وما بعده .

يرى هانسلك أن الموسيقيين والكتاب كثيراً ما شغلهم ، في حقل الجماليات ، أمر « الشعور » و « الفكر » ، غافلين عن مصدر وسط بين هذين يتولد عنه التأليف الموسيقي ، هو « مخيلة » المؤلف ، التي تتواصل بدورها مع مخيلة المستمع . واجتهاد هانسلك لم يبتعد كثيراً عن اجتهاد پاتر إلا في أن الأول عزل المخيلة عن الشعور من جهة ، وعن الفكر من جهة أخرى ، من أجل أن يخصص موقعاً في العقل خاصاً بانتاج الموسيقى لدى المؤلف وباستقبالها لدى المستمع ، منكراً ، نتيجة لذلك ، أن تكون الموسيقى لغة فكرية أو لغة للمشاعر . في حين شُغل پاتر بدمج ما هو فكري بما هو حسي (العقل والأذن) في تصوره لـ « العقل الخيالي » . وهذه الحركة باتجاه « الإستقلال » الموسيقي هي ، في ذات الوقت ، حركة باتجاه « التجريد » . ولذلك لم يستلهم الشعر تلك الحسية الفيزيائية من الموسيقى فقط ، بل أعجبته فكرة التجريد فيها أيضاً . وهانسلك كان ينكر أن يكون للشكل الموسيقي قدرة على التعبير عن موضوع خارجه « لأن الشكل أو البنية الموسيقية هو موضوع الموسيقى الحقيقي ، أو هو ببساطه ، الموسيقى ذاتها » . وإنكار فكرة المحاكاة في الموسيقى أعطت للشعراء فرصة للطمع باستقلال النص الشعري عن « الحقيقة » خارجه . فهذا أدگار الان پو يكتب عام ١٨٥٠ عن هرطقة الهدف التعليمي للشعر . وعن علاقته المتوهمة بالحقيقة ، رابطاً الشعر بفن الموسيقى بفعل هذه الخصيصة المشتركة ،

معرفاً شعر الكلمات بأنه « الخليقة الإيقاعية للجمال » . ولقد اتسعت وجهة النظر هذه بين شعراء عديدين جاءوا بعده ، من أمثال أوسكار وايلد ، مالارميه ، ڤيرلين إزرا پاوند وأودن .

ولكن الفارق الجوهري بين فهم هانسلك للشرط الموسيقي وبين پاتر يثير إشكالاً حقيقياً . فإذا كانت الحالة الموسيقية تجريداً ينتج عن لدانة وحيادية مادتها (وهي الصوت المتولد عن الحنجرة والآلة) ، فإن تطلع الشعر ، كما يرى پاتر ، الى ذلك الشرط الموسيقى يبدو مستحيلاً ، لأن الكلمات التي يتوسطها الشعر تقاوم أية محاولة إفراغ لها من دلالاتها المعتادة . فقد تكون كلمة « شناشيل » في قصيدة السياب ذات مقاصد رمزية أو مادة في رؤيا شعرية واسعة ، وقد يضع القارىء في مخيلته ذلك ويعيه ولكنه لا يستطيع أن يقرأ النص دون أن يرتسم في ذاكرته الشكل الخشبي لطلعة النوافذ المزخرفة ، الذي يعرفه في الواقع ، في حين أن تغيير دلالة النوتة الموسيقية أو حتى التآلف الهارموني CHORD أمر لا يثير حيرة في الموسيقى .

الى هذا الإشكال يشير أودن في قصيدته التي ترجمت شيئاً منها في حديث سابق . ولكنه إشكال لا يحبط طموح الشاعر في أن يستلهم الشرط الموسيقي أو يتطلع اليه كنموذج يحتذى . لقد انعكست تصورات پاتر في عدد من الحركات الشعرية الفرنسية والإنكليزية ، بين نهاية القرن التاسع عشر ومطلع هذا القرن ، من حيث انتفاعها من التقنيات الموسيقية ، أو توفير محاولات مقاربة للشرط الموسيقي .

البرناسيون الفرنسيون ، ومن ثم الإنكليز على أثرهم (تيودور بانفيه ، وسوينبيرن) أعادوا مجد أشكال قديمة بفعل تأثيرها الصوتي . ثم جاء الرمزيون فرفعوا القيمة الإيصاتية للشعر الى ذراها . حتى اعتبر ملارميه صوت الكلمات المعيار الحقيقي للشعر ، لا ما ينطوي عليه من معنى . وأصبحت لديهم القصيدة نظاماً مغلقاً . تولّد الكلمات فيه معانيها حيث تكون داخل ذلك النظام والبناء الشكلي ، ولا تنتفع من

معانيها الوظيفية في الحياة اليومية إلا بأقل قدر ممكن . إن الرمزية ، بفعل افتتانها بالصوت ، وعدائها لنظام الجمل الإعرابي ، ومحاولتها لجعل القصيدة عالماً مكتفياً بذاته ، تعتبر أكثر المحاولات الشعرية جدية وتواصلاً في دفع الشعر باتجاه الشرط الموسيقي . ولقد امتدت في القرن العشرين متخفية داخل أصوات شعرية مهمة كأليوت وپاوند . ولعل فكرة هذا الأخير حول الصورة (وقد بنيت عليها مدرسته الصورية) بأنها تمثل مركباً فكرياً وشعورياً في لحظة من الزمان ، إنما تذكر بفكرتي هانسلك وپاتر حول الإندماج الفوري للمشاعر والفكر في صورة واحدة . هذا التزامن في الشعر هو الذي يحمله الى التطلع الى الشرط الموسيقي . الى جانب أن افتتان پاوند بـ « الإيديوگرام » في الشعر الصيني إنما يذكر بـ « التآلف الهارموني » الذي يتولد ، في الموسيقى ، في نوتات عدة . لأن الإيديوگرام ، الى جانب تعبيريته البصرية ، إنما يتولد من عدد من الإيديوگرامات الأخرى .

وإذا كانت « البوليفونية » (وهي الأصوات المتزامنة في الموسيقى) غير ممكنة في الشعر إلا أن پاوند في « الكانتوس » حاول هذه الأصوات من أزمان ولغات عدة ، ومن ترددات تُستعاد من مقاطع مبكرة في ذات القصيدة ، أو من قصائد أخرى .

الموسيقيون في هذا القرن ، بالرغم من قناعتهم باستقلال الموسيقى ، لم يغفلوا الطاقة التعبيرية المرتبطة بالشعر . ولعل الموسيقي النمساوي شوينبيرگ أحد أبرز الميّالين الى الإنتفاع من النص الكلامي ، في أهم أعماله التي أسست للتيار الموسيقي التعبيري . وكذلك الأمر مع الروسي ستراڤنسكي ، الذي انتفع مثل پاوند وإليوت من أشكال وتقنيات الماضي .

١٤

حين ألف بيتهوفن سيمفونيته التاسعة « الكورال » ١٨٢٢ ، كان أول من استعان بنص شعري (قصيدة للشاعر شيلر) في العمل السيمفوني ، في بناء الحركة الرابعة والأخيرة . ولقد وجد ڤاكنر في التفاتة بيتهوفن ما يعزز موقفه الفني بشأن وحدة الشعر والموسيقى ، مستعيداً وحدة التراجيديا اليونانية . إذ أن موسيقى المستقبل كما يعتقد ستتوحد مع الشعر ومع الشرط الدرامي . ولم يستعن بيتهوفن بالشعر إلا بعد أن عرف حاجة الموسيقى للكلمة في تحقيق المعنى التعبيري الدقيق . هذه المعرفة التي كان يتطلع اليها عبر أعماله السابقة كلها ، هذا المعتقد ارتبط بحماسات ڤاكنر الخاصة بالدراما الموسيقية ، دون شك . ولم ترض الكثير من الموسيقيين ونقادهم .

كان ڤاكنر مفكراً وموسيقيا وشاعراً . وكان ثورياً ينزع الى التغيير التاريخي في المجتمع والفرد ، وعلى صعيد العقل والوجدان . ولذلك يبدو تطلعه ليس موسيقياً خالصاً ، ولا يرضي الموسيقيين الذين ينشدون الثورة في الجوهر الموسيقي ذاته . ولهم في بيتهوفن النموذج الأمثل . فهو ثوري أيضاً نزاع الى تحقيق الحرية الإنسانية في العقل والروح . ولكنه حقق ذلك في الجوهر الموسيقي . فسيمفونيته الثالثة ، وكانت منطلق هذه الثورة ، ١٨٠٥ ، وضعت قاعدة موسيقى حديثة لوحدة الحركة العضوية في العمل ، وللعلاقة العضوية بين الحركات ، وللإمتداد الدرامي المتجه أبداً الى نهايته ، ولربط كل هذه الحركة والإمتداد بالدراما الإنسانية الضخمة التي تسمو بالإنسان عن طريق الحنو والرحمة ، وتعري صَغار الأنا الكاركاتيرية المثيرة للسخرية .

ولكن للأسف لم يكن نموذج بيتهوفن شافيا لإشباع التعارض وردود الأفعال . فتطرف ڤاكنر باتجاه وحدة الموسيقى والكلمة لا بد أن يقابل بتطرف آخر باتجاه الموسيقى الخالصة والإستقلال الموسيقي التام عن الكلمة كوسيط لأية دلالة خارجها . ولقد مثل ردة الفعل هذه الناقد

هانسلك ، متخذاً من موسيقى برامز رأس حربة في الصراع الذي شغل الحياة الموسيقية آنذاك .ولكن هذا لا يعني أن ألمعية وسعة معرفة هانسلك لم تنتفع من هذا المعترك لإغناء المخيلة الموسيقية والوعي الموسيقي . فكتابه « في الجميل موسيقياً » ١٨٥٤ محاولة لإعطاء صبغة علمية موضوعية للدراسات الجمالية بشأن الموسيقى . إنه لا ينكر ما تبعثه الموسيقى من مشاعر أحياناً ، ولكنه يريدنا أن نعي بأن هذه المشاعر إنما تتولد من أنظمة بعينها داخل النسيج الموسيقي ، لا من « خيمياء » مصدرها « روح » المؤلف الموسيقي . كما أنه يؤكد أن هناك « بعض المشاعر الإنسانية غير قابلة لأن تتجسد في الموسيقى » . فهو يرفض مثلاً « إثارة العاطفة » وفكرة « تصوير العاطفة » كهدفين يختلف حولهما الرومانتيكيون ، من أهداف الموسيقى . ويركز ، في مقابل ذلك ، على العمل الموسيقي كشيء جميل مُدرك ، لا على الذات المدرِكة .

هذا الموقف من « الشيء المدرَك » ، في النظرية الجمالية ، احتاج فترة طويلة من الزمن لكي يحقق تأثيراً في حقل النقد الأدبي . خاصة في ما يتصل بفصل « الشيء المدرَك » جمالياً عن استجابات متلقيه أو أهداف مبدعيه . فهانسلك يعترف بأن « الجميل لا يهدف لشيء » ، ولا « غاية » يمكن أن تُستنتج من الإبداع الموسيقي . إن هناك غبطة يحدثها العمل الفني أو الجميل ، لا شك في ذلك ، ولكن هذا الأثر على المشاهد أو المستمع لا صلة له بثبات الموضوع الجميل ذاته ، الذي لا يتأثر بالنظر اليه أو عدم النظر .

هذا الموقف الموسيقي ذاته يتردد في الموقف الشعري عند الناقد الإنكليزي آ أريچاردز (١٩٢٨) . فهو ينكر أن تكون الغبطة قاعدة لمبدأ جمالي . ويفصل ، مثل أدكار ألان پو ، بين الشعر ومهمة البحث عن الحقيقة . وفي معرض حديثه عن تقنية الشاعر إليوت المتميزة ، يصف شعره بأنه « موسيقى أفكار » : « إنها أفكار من كل نوع ، تجريدية وعينية ، عامة وخاصة . وهي ، مثل العبارات الموسيقية ، نُظمت

تنظيماً ، دون هدف أن تخبرنا بشيء محدد ، بل عسى أن تتوحد تأثيراتها في كلٍّ متماسك من المشاعر والمواقف يحقق تحريراً للإرادة الإنسانية » .

إن الموقف الجمالي الموسيقي يحذر من اعتبار الموسيقى لغة دالة شأن اللغة على ما وراءها . ومن هنا يأتي معنى استقلالها . والموقف الذي يدافع عن استقلال الشعر هو الذي يقرن الشعر بالموسيقى . ولكن هذه المقاربة تكشف عن تعارض . فهانسلك والكثير من موسيقيي القرن العشرين بعده يرون رأيه من أمثال ستراڤنسكي وبوليز ، يرى في الإستقلال الموسيقي نجاةً من ذلك المتَطَلب العارض والخارجي ، الذي يقول بأن الموسيقى تعني شيئاً يمكن التعبير عنه بالكلمات . في حين يرى پو وأوسكار وايلد وپاتر في الإستقلال الشعري نجاةً ومهرباً من النقد الذي يتمحور حول « المضمون » . ولذلك تبدو فكرة « تطلع الشعر الى الشرط الموسيقي » هي خير تعبير عن هذه الرغبة بالهرب . إلا أن الشعر لا يملك إلا مادة واحدة لتحقيق شرطه ، هي الكلمات ! والكلمات تنطوي على معنى ، على خلاف النوتات الموسيقية في طواعيتها وحياديتها .

هذه هي دعوى هانسلك . فما هي دعوى ڤاگنر ؟-

بدأ ڤاگنر (١٨١٣-١٨٨٣) كاتباً مسرحياً ، ولم يكن يفكر بالموسيقى إلا بعد أن سمع بيتهوڤن ، فعرف أن عمله الدرامي يحتاج الى العنصر الموسيقي . وعلى الأثر قطع مرحلة أولية شاقة لاكتساب الخبرة الموسيقية لوحده ، لتكون عوناً للكلمة الشعرية . وحاول فن الأوپرا وهو في العشرين .

هذه العلاقة بين الموسيقى والشعر داخل فن الأوپرا سبقت ڤاگنر بقرون . ففي إيطاليا ومع مطلع القرن السابع عشر ، كان مونتيڤيردي (١٥٦٧-١٦٤٣) ، وهو مؤسس هذا الفن عن حق ، ينتصر لفكرة استجابة الموسيقى للكلمة الشعرية وخضوعها لها . في القرن الثامن

عشر جاء گلوك (١٧١٤-١٧٨٧) . وهو ألماني الأصل ولكنه عاش بين النمسا وفرنسا وأيطاليا ، ليثير من جديد وبصورة أكثر جذرية مشكلة الدراما الشعرية والموسيقى ، ويحقق منجزاً متقدماً في الدراما الموسيقية : « حاولت أن أجد الموسيقى في حقل وظيفتها الحقيقية ، وهي خدمة الشعر بواسطة التعبير » . ثم جاء ڤاگنر ليرفع العنصر الشعري والدرامي الى أرفع مستوياته . وسيظل هذا الإشكال قائماً ما دام فن الأوپرا حياً . بالرغم من أن الموسيقى والشعر ينتميان الى نظامين في التعبير مختلفين ، إلا أن تفاعل الموسيقى مع الكلمة يمنح الأولى الفرصة على معرفة حدودها وإمكاناتها على تجاوز النص أو الإحتفاء به أو تزيينه أو التعليق عليه ، أو حتى الإرتجال خارجه . هذا النص الذي يمنحها نقطة انطلاقها وقدرتها على التصرف بدوره .

ڤاگنر فهم ذلك . فقد كان شاعراً قديراً في الحقل الدرامي ، حيث انتفع من إقامته في باريس لدراسة الشعر الألماني في عصوره الوسطى ، والذي أصبح قاعدة أعماله الشعرية الآتية كلها . وهو ، مثل الدرامي إبسن ، أراد أن يعطي لفن الأوپرا مهمةً خرجه من حقل التسلية ، وتأخذ به بعيداً حتى عن الأفق الذي حلم به گلوك . أراد أن يجعله نتاج وحدة بين فن الشعر والموسيقى والديكور والإضاءة ، ليحقق طقساً شبه ديني يعيد به مجد الدراما اليونانية . ولقد حقق ذلك بالفعل . إلا أن موسيقاه ظلت رمز هذه الوحدة ، حيث انتهى دور الأغنية (آريا) ، التي رآها تحولت الى وظيفة زخرفية ، ودور الحوار المنغم (الرِستيتيف) ، وكانا عماد الأوپرا ، ليصبح الفعل المسرحي تواصلاً لحنياً متدفقاً ، يُذكر بالتدفق المتواصل في « آلام » و « كانتاتات » الموسيقي الكبير باخ . كما أن صوت الأبطال أصبح إلقاءاً بامتداد مطواع ومدى واسع يتوسط فنَي الأغنية والحوار المنغم ، بحيث يُقبل الشعر ، بكل ما فيه من دلالات ، مشرَباً بأمواج أثير موسيقية ، لا مرد لها ، الى الجسد والقلب والعقل معاً .

١٥

يقال أن الكتب والدراسات التي وضعت عن ريچارد ڤاگنر (١٨١٣-١٨٨٣) تبلغ فهرستها فهرسة دليل تلفوني لمدينة متوسطة الحجم . وهذه إشارة على استحالة الإحاطة بهذا الشاعر والمفكر والموسيقي . ولكن سياق الحديث بشأن الموسيقى والشعر يضطرني للوقوف في أكثر من محطة ڤاگنرية : المدرسة الرمزية ، ومقاربتها للإنطباعية ، والمدرسة التعبيرية مثلاً . ولكن قبل أن أقرب ذلك لنسجل انطباعاً سريعاً عن تأثير ڤاگنر عامة .

إن قراءة متأنية لـ «الأرض الخراب» ، وهي أكثر قصيدة مؤثرة في الشعر الحديث ، تكشف عن شواهد أربعة مقتبسة من أوپرات ڤاگنر ، إثنان من «تريستان وإيزولدة» ، واثنان من أوپرا «مغيب الآلهة» ، وهي آخر جزء من الملحمة الرباعية «الخاتم» . وشواهد شبيهة تتوزع على صفحات عمل رواني يقارب «الأرض الخراب» في التأثير إن لم يكن ، هو «يوليسيس» و «يقظة ڤينيگان» . وهذا التأثير يتجاوز استعارة الشواهد أو الإنتفاع من الصورة الى الإنتفاع من البنية ذاتها ، من تقنية ڤاگنر في حياكة نسيج من مجموعة «الألحان الدالة» LEIT-MOTIFS (واللحن الدال مصطلح ڤاگنري سهل التمييز يرتبط بشخصية أو فكرة أو موضوع أو موقف بحيث تستعاد هذه كلما استعيد اللحن) دون أن يترك آثار فواصل من التحام هذه الألحان المشظاة . وهناك تأثير آخر من الموسيقى الڤاگنرية على الأدب أكثر وضوحاً يتعين في استحداث المونولوج الداخلي على يد أدورد دوجاردن ، الذي أوصل الفكرة لجيمس جويس . هذا المونولوج تستخدم فيه الكلمات لتقوم بذات الوظيفة التي تقوم بها الأوركسترا الڤاگنرية في أوپراته .

تعتبر پاريس أول محطات هذا التأثير في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . فقد كان فكر وموسيقى ڤاگنر أشبه بتيار كهربائي في

دماء الشاعر دي نيرڤال والشاعر بودلير ، الذي منح الرمزية الفرنسية أكثر من شاهد عبر مقالته « ريچارد ڤاكنر وتنهاوزر » وهي خامس أوپرا في تسلسل إنتاجه . تواصل هذا التيار ليزداد قوة على يد الشاعر ملارميه بعد جيل ، بعد أن أسهم كل من الشاعر ڤيرلِن في قصيدته « پارسيڤال » ، وهو عنوان أوپرا لڤاكنر ، والشاعر لافورج في قصانده حول « لوهنكرين » ثالث أوپرا لڤاكنر .

في إحدى إصغاءات ملارميه لعمل ڤاكنري ورد هذا المشهد :« كان ملارميه منحنياً يصغي بين المستمعين في حالة استغراق تأملي ، وقد أخذته الموسيقى بعيداً . وبحركة بطيئة هادئة أخرج قلماً من جيبه وبدأ يكتب بخشوع على قصاصة كان يحاول إخفاءها عن الأعين بتواضع . كانت الأوپرا تملي وملارميه يكتب . ولقد أملت أفكار وموسيقى ڤاكنر على ملارميه الكثير . سنحاول التعرف على ذلك في حديثنا عن الرمزية الموسيقية ـ الشعرية لاحقاً .

في فرنسا لم تحتكر پاريس موجات التأثير الڤاكنري ، ففي مدينة مرسيليا كانت هناك جمعية اسست باسم ڤاكنر ، وكان الروائي الطبيعي أميل زولا أحدَ أعضائها . كتب في رسالة لصديق : « ما تسميه تكراراً قد ورد في جميع كتبي . إنه ، كما أرى ، يعطي حضوراً للعمل ويمتن وحدته . هذا الأسلوب مقارب لموتيفات ڤاكنر . وإذا ما استعنت بأحد أصدقائك الموسيقيين لفهم كيفية استخدامه لها فستفهم حينها استخدامي أنا في حقل الكتابة الروائية . » .

إن هذا التأثير الذي استغرق الرمزيين حتى پروست وڤاليري ، تجاوز حقل الأدب الى الرسم . فهذا سيزان صديق زولا وعضو جمعية ڤاكنر ، يرسم لوحة باسم « افتتاحية تنهاوزر » ، ورينوار قطع الدرب من ناپلي الى سيسلي ليرسم صورة شخصية للموسيقي . والتعبيرية لم تستخدم كمصطلح أولاً إلا في حقل الموسيقى . ولم يفلت كلٌّ من كوكان وديكا وويستلر من الصبغة الڤاكنرية .

أما الأمر مع الموسيقى الفرنسية فقد أغرق ڤاكنر ديبوسيه ، خاصة في أوپراه « پيلياس ومليساندە » . كان في غمرة التأليف يمزق بعض الأوراق لأن شبح ڤاكنر يرتسم له عبر خطوط النوتات . . كتب ذلك في رسالة لشوسون ، وهو ڤاكنري آخر . وكذلك سان ـ سون وهُوگو ، الذي كان يستجير بالله أن يمنحه القدرة على كتابة حفنة من ألحانه . وبيزيه صاحب الأوپرا الأشهر « كارمن » ، وشابرييه ، الذي انفجر بالبكاء وهو يصغي لأوپرا « تريستان وإزولده » . وليكو ، وقد وقع مغشياً عليه وحُمل خارج القاعة في ذات العرض . وسيزار فرانك وماسينيه ، الذي كان يُلقب بـ « مَدموزيل ڤاكنر » لشدة تأثره .

في ألمانيا كان الفيلسوف نيتشة أول وأعمق ڤاكنري ، وكان يعتبر علاقته به أعظم أحداث حياته . ولقد أهدى اليه أول كتبه « مولد التراجيديا » ، وكرّس لخلافه معه آخر كتبه « نيتشه ضد ڤاكنر » ، وبينهما لم ينطفئ شبحه على امتدادالسطور . وعبر نيتشه تسرّب ڤاكنر ضاجاً الى ياسپرز وهايدگر وريلكه وجورج وتوماس مان .

إحدى أشهر قصص هذا الأخير حول موت الفنان المبدع هي « موت في البندقية » ، وقد مات ڤاكنر في البندقية ، وبطلها مستوحىً من حياة الموسيقي الڤاكنري مالر . كما أن له قصة أخرى باسم « تريستان » ، و« تريستان وإيزولدة » أوپرا لڤاكنر . وانتفاع توماس مان تجاوز الموضوع الى البنية ، فهو كثيراً ما يعلن أن بناء رواياته تقارب البناء في أوپرات ڤاكنر ، خاصة روايته « يوسف وإخوته » في أجزائها الأربعة كأجزاء رباعية « الخاتم » ، وفي استخدامها « الجمل الدالة » شأن « الليتموتيف » الموسيقية .

في أدب إنكلترا لم يفلت أحد من التأثير الڤاكنري ، بدءا من برناردشو وكتابه الشهير « معجب بڤاكنر » ، مروراً بلايتون وسوينبيرن ، وهما شاعران كتبا قصائد من وحي أوپراته ، وأوسكار

وايلد الذي كان بطله في رواية «دورين گريْ» كثيراً ما اعتاد الإصغاء بسعادة ونشوة الى أوپرا «تنهاوزر» ، حيث كان يرى في افتتاحية هذا العمل الجليل تمثيلاً لتراجيديا روحه هو . حتى لورنس واليوت .

أما في حقل الموسيقى فطوفان ڤاكنر لا يُقهر . تشرب روح وموسيقى النمساوي بروخنر في كل سيمفونياته التسع . وكان النمساوي الآخر گوستاف مالر لا يكاد يرى من الموروث الموسيقي إلا ڤاكنر وبيتهوڤن . وكذلك الأمر مع دڤورجاك من براغ وچايكوڤسكي من موسكو . أما ريچارد شتراوس فكان يُلقب بڤاكنر الثاني . والإنكليزي أدوَرد إلكار كان يحب أوپرا واحدة هي «پارسيفال» لڤاكنر ، ورائعة إلكار «حلم جيرونتيوس» لم تخلُ جملة موسيقية فيها من ظلال «پارسيڤال» . وكذلك الأمر مع مجددي «مدرسة ڤيينا الثانية» ، خاصة شوينبيرگ وبيرگ . والغريب أن مجدداً واحداً أفلت من هذا التأثير هو الروسي ستراڤنسكي ، لأنه انجذب لسحر الإيقاع في موسيقى الجاز ودوامة المدينة الحديثة .

إن الإساءات التي لحقت ، فيما بعد ، بڤاكنر لم تكن إلا وليدة سوء فهم ، وسوء طوية أحياناً . كان هتلر شديد الإعجاب به . وكان كثيراً ما يردد « أن كل من يريد فهم ألمانيا الإشتراكية القومية عليه أن يعرف ڤاكنر » . ولقد حاول الشئ ذاته مع نيتشه . ولم يكن ڤاكنر ولا نيتشة مسؤولاً عن حماقات الايديولوجي القومي الذي لا يريد أن يرى العالم والحياة إلا عبر عين صافية الزرقة .

١٦

في فرنسا ، موطن الرمزية الشعرية والموسيقية ، كانت الإنتباهة لأهمية الموسيقى بالنسبة للشاعر قد بدأت ببودلير . على العكس مما حدث مع الرومانتيكيين ، من الجيل الأسبق ، هيكو و كوتيـر ، حيث كان الموقف من الموسيقى سلبياً .

كتب بودلير مقالة شهيرة عن «تنهاوزر» لڤاكنر ، وكانت ذات تأثير خاص على شعراء جيله أبلغ من تأثيرها على الموسيقيين ، لأن موسيقى ڤاكنر الجديدة كانت مندفعة الى الناس بموقف نظري جديد في علم الجمال الموسيقي . وهذا الموقف النظري يداعب حاسة الشاعر النظرية ، خاصة وأن فكرة التطابق CORRESPONDENCE بين الفنون وبين الحواس التي خُصت بها وقد بدأه الألماني نوڤاليس وتكثَفت على يد بودلير ، كانت تتردد أصداءاً في فكرة ڤاكنر عن «العمل الموحد» للفن .

نوڤاليس جعل «أورفيوس» ، بطله في إحدى رواياته الخيالية ، «يسمع ، يرى ، يلمس ويفكر في ذات اللحظة . . . » ، بحيث أصبح الرجال نجوماً والنجوم رجالاً ، والحجارة حيواناً والحيوان حجارة ، والسحب أشجاراً . وكان يعبث بقوى الظواهر بحيث يعرف بالضبط أين وكيف يحقق وجود هذا الشكل أو ذاك . وبذلك استطاع أن يطلق الأصوات والألحان من الأوتار الجماد .

هذه الفكرة ألحت على بودلير في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، ثم انحدرت لتترسب في أعماق ملارميه ، الشاعر الذي أصبح ڤاكنرياً . ومن جهة أخرى كان هناك الموسيقي ديبوسيه المتأمل بفني الرسم والشعر .

إن ظهور الموسيقى التدريجي كلغة للفنان إنما يشكل ردة فعل ضد تفوق الحقيقة التاريخية على الحكاية ، والتوثيق على المخيلة ، الذي كان شائعاً في الفن «الواقعي» و«الطبيعي» آنذاك . فالموسيقى لا تصور الحياة فوتوغرافياً ولا تخاطب الذات أو المجتمع بشكل تعليمي . « إن ما تقوله يكمن في كيفية ما تقول » ، على حد تعبير جون ليمان . وهذه الحرية من قيد «المحتوى» هي التي أسرت الشعراء ، ودفعت پول ڤيرلين (١٨٤٤-١٨٩٦) الى كتابة قصيدته الأثيرة «فن الشعر» ، حيث أسرت بدورها الموسيقي ديبوسيه ، الذي تركناه متأملاً في الفقرة السابقة .

قصيدة ڤيرلين هذه التي كتبها عام ١٨٧٤ في سجن مونز ، كانت معبأة بـ «الجمال الموسيقي» ، فهي تبدأ به في الرباعية الأولى : «الموسيقى قبل كل شئ» . ثم يتابع متطلبات الفن الشعري كما يراها ، متطلبات تتطلع الى الموسيقى لتستعير منها القدرات الفائقة التي لا تُعنى بالتقرير والمباشرة ، بل بالصور وليدة المزاوجة بين الدقيق والمبهم ، وبتوظيف الظلال لا الألوان البراقة . أما الفطنة والذكاء والألاعيب اللفظية فيتجنبها كما يتجنب الوباء . وكذلك البلاغة يُخرسها . لأنه يتطلع للحرية ، والموسيقى نموذجه الذي يحتذيه ، في طبيعيته وتواضعه :

« الموسيقى ثانيةً وأبداً . فدع شعرك المحلق الذي نحسه
يطلع هارباً من الروح باتجاه سماواتٍ أخرى ومحبات أخرى .
ليكن شعركَ وعداً حسناً يتوزع ريحَ الصباح الصبورة ،
تلك التي تشيعُ نعناعاً وزعتراً . . .
أما كل الذي يتبقى فمحضُ أدب » .

صفة أدب ليست إلا تهمة ، لأنها تُقرن بالصنعة اللفظية أو الذهنية

أو الثقافية أو الخيالية . وكان تجاوز ڤيرلين لهذه الصفة ثورة لا يدرك أهميتها إلا الفرنسي . فالشعر الإنكليزي كان يتمتع برحابة وحرية في مجال الشكل أوسع آنذاك . وحتى الموسيقي الفرنسي ما كان ليتعاطف مع ثورة ڤيرلين هذه حتى لو فهمها حق الفهم . الأمر احتاج الى أكثر من عقدين من الزمان من أجل تحقيق أول استجابة موسيقية لدعوى ڤيرلين الشعرية . لأن الموسيقى بقيت ، طوال هذين العقدين ، بلاغية ، براقة الألوان ، تعتمد التناسق العام والشحنات العاطفية . لا الإضاءات النصف ، ورقة الغموض التي أرادها الشاعر .

الإستجابة الأولى لدعوى ڤيرلين في قصيدته « فن الشعر » جاءت من الموسيقي ديبوسيه في عمله « پرليود لعصرية الفون » (والفون إنسان ماعز في الأسطورة) ، قطعة موسيقية استلهمها من قصيدة بذات العنوان كتبها ملارميه . وهي لذلك تبدو داخل مظلة الرمزية ، التي يبدو فيها التلميح كل شئ . فديبوسيه لم يؤلف العمل وفق خطة أدبية وبرنامج ، بل « كانطباع عام من القصيدة » ، كما يقول هو ، « وكمشاهد متتابعة تُرى فيها رغائب وأحلام الفون وهي تفور في الظهيرة » . يقول ملارميه : « أن تسمي الشئ في القصيدة يعني أنك تخمد ثلاثة ارباع قدراتها على التأثير والإمتاع . لقد عَرف ديبوسيه معنى الحلم في الموسيقى ، وتعامل مع شعر ملارميه المُبهم بتعمد حيث المعنى يُحجب عن وعي بركام من الكلمات ووجد فيه عالمه الموسيقي . إن النغمات الهادفة الأولى لآلة الفلوت تكاد من حسيّتها تُشعرك برغبة الفون الشهوانية الحبيسة . أبواق غامضة . واللحن يستدعي أرضاً شفقية تتراوح بين اليقظة والحلم ، مشبعاً بجمال وثني يستعيد طفولة الانسان المنسية .

كان ديبوسيه ، حتى عام ١٨٩٤ تحت تأثير ڤاكنر ، ولكنه كان يعي أن ڤاكنر يمثل الذروة في نهاية مرحلة ، لا نقطة انطلاق لمفهوم



موسيقي جديد . هذا المفهوم كان يتسقط ملامحه في الشعر . فهو قرأ ڤيرلين جيداً . ولحن عدداً من قصائده . وقراءة أبيات « فن الشعر » تكاد تذكر بالتتابع بمقاطع عديدة من موسيقى ديبوسيه . أوركسترالية كانت أو على آلات منفردة .

إن سماع مقطوعة « پرليود » على آلة البيانو المنفرد ومتابعة مقاطعها اللحنية القصيرة المكسرة ، وإيقاعها المترنح المضطرب وتجنبها التوكيدات القوية لنوع المقام المعتمد إنما تذكر بصورة مباشرة بقصيدة ڤيرلين التي تُعلن : « الموسيقى قبل كل شئ » ، « ولكي تحقق الأثر الموسيقي عليك باختيار اللاتساوق ، والغريب لا اليسير ، والأسرع زوالاً والأكثر غموضاً والأخفَ والمضطرب . . . » . « كن نيّقاً في اختيارك الملمات ، فليس أجمل من موسيقى أغنيةٍ يتزاوج فيها الإبهام والدقة » . إن اللون الرمادي كان يفتن ديبوسيه . و « ليلياته » الأوركسترالية إنما لُحنت في الأصل كدراسات للون مفرد ، « تماماً مثل الذي يعنيه الرسام بقوله : دراسة في اللون الرمادي » ، (كلام لديبوسيه) .

وحين أشار ڤيرلين لثلاث صور تسعف الشاعر في استثارة المخيلة هي : « عينان جميلتان وراء وشاح ، وضوء ظهيرة مضطرب ، وسديم نجوم أزرق في سماء خريفية دافئة » ، كان هدف إرباك الرؤية واضحاً . في عمل ديبوسيه الأوركسترالي المعروف « البحر » نستعيد ذات الضوء وهو يتفشّى على سطح البحر أول الفجر . في الحركة الأولى ، ولا نكاد نلمس أول وهج الظهيرة إلا في الجمل الموسيقية الأخيرة .

ڤيرلين يوصي في قصيدته بـ « مزيد من لطف التظليل ورقته . لا لون ، بل ظلٌ فقط ، لأن الظل وحده من يزاوج الحلمَ بالحلم ، وصوتَ الناي بصوت البوق » . في مقطوعة « پرليود لعصرية الفون » حاول ديبوسيه ، عبر مناخ حلمي رائع ، أن يحقق هذا التزاوج بين صوت الناي وصوت البوق ، ويشيع مسحة البساطة مشوبةً بمسحة الحسية الغائمة .

ومتطلبات الشاعر لم تكن ايجابية جميعها ، بل كانت هناك أخرى سلبية : « تجنب رماح الفطنة القاتلة بأي ثمن ، وهجمةَ الذكاء ، والضحك الرخيص الذي يُبكي الشعر . ورائحة الثوم الموسمي العزيزة لدى امرأة المطبخ . إقصم رقبة البلاغة . . .الخ » . إشارات حاسمة كان الموسيقي شديد الإفتتان بها في ساعات بحثه عن الجديد : رفض القياس المنطقي ، والإلتفاتات الموسيقية الذكية ، والتوازن السينتميتري الذي ورثه عن موسيقى القرن الثامن عشر . أما بشأن المجاز في رائحة الثوم الموسمي فيعني الإستغراق المانع بما هو محلي ، وفي الموسيقى يعني المذاق الشعبي في اللون اللحني المحلي الذي كان يضيق به ديبوسيه . وموقفه المتردد من موسيقى أوبرا « كارمن » لبيزيه لا يخفي سلبيته هذه .

١٧

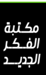
دعوة الناقد هانسلك لاستقلال الموسيقى عن أي تمثيل لما هو خارجها كانت مواجهة لتيار الموسيقي ڤاكنر العارم في الدعوة لوحدة فني الموسيقى والشعر . والمفارقة التي حدثت هنا أن الشعراء المفتونين بڤاكنر وموسيقاه ، التي حققت مقاربتها مع الشعر ، كانوا الأكثر حماساً لدفع الشعر ذاته باتجاه استقلاله عن أي تمثيل لما هو خارجه ، تماماً شأن الموسيقى في دعوة هانسلك . إن جاذبية ڤاكنر الموسيقية عززت لديهم جاذبية هانسلك النقدية .

في العام ١٨٦١ كتب الشاعر بودلير مقالةً عن أوبرا « تنهاوزر » وسط حماس ڤاكنري بين أبناء جيله . بعد ذلك بعقدين من الزمان ، وعلى أثر موت ڤاكنر (١٨٨٣) ، كتب الشاعر ملارميه عنه تجليات « من شاعر فرنسي » لا تقل حماساً عن تجليات بودلير . ثم كثفها في نص شعري . في عام ١٨٤٩ ألقى محاضرةً في أوكفورد عن « الموسيقى والأدب » ، وكانت فكرة « الحاجة والحذر المتزامنان الى ، ومن ، الموسيقى » هي جوهر مادته ، وجوهر تيار شعري وموسيقي سيشغل فرنسا والغرب زمناً طويلاً .

كان ملارميه معجباً بفكرة « العمل الفني الموحد » بين عناصر الدراما والموسيقى والغناء والرسم ، التي جاء بها ڤاكنر . واختار لها تسمية غير التسمية الڤاكنرية ، وهي L OEUVRE . كما كان مأخوذاً بخروج ڤاكنر عن « المقامية » وقواعدها المعهودة الى تدفق وفيض السلم الذي يُسمى « الكروماتي » أو الملوّن . ويتصف بتتابع نغماته من أنصاف التون . وحاول أن ينتفع من كليهما في التعامل مع بنية الجملة الفرنسية . إلا أن استجابته لفكرة ڤاكنر التقنية فيما يسمى بـ « اللحن الدال » كانت تنطوي على سوء فهم لمعنى المحاكاة فيها . والمحاكاة تعني اعتماد مدلول خارج النص ، كما نعرف . في حين لم يكن هم ملارميه منصرفاً إلا الى استقلال الموسيقى عن أي مدلول خارجها . ولذلك تبدو

كل حماسته لڤاكنر إنما تدفعه لجانب هانسلك وللفكرة التي تؤكد « بأن الموسيقى لا تطيع إلا قوانينها الداخلية هي » ، على حد قوله . إلا أن ڤاكنر يتطابق معه في مهمة الموسيقى السحرية في استثارة الذاكرة الدفينة والعواطف الملتبسة الغامضة . وهذا ما طمع فيه ملارميه داخل حقل الشعر ، لأن اعتماد المادة الموسيقية في صوت الكلمة وحده سرعان ما خيب ظنه ، لأنها لا تعبر بصورة موحية عن الشئ . إنه يتمثل بكلمة AMBER (وتعني ظلاً) فلا يجد في صوتها إلا ما يوحي بالكُمدة واللاشفافية ، على عكس ما تنطوي عليه دلالة ظل . وكذلك TENEBRES (وتعني ظلمة) التي لا تبدو مظلمة . في حين يجد لحناً مظلماً في JOUR (التي تعني نهاراً) ، ولحناً مُضاءاً في NUIT (وتعني ليلاً) !! إنه يطمع بكلمات مضاءة في المعنى والصوت معاً ، أو مظلمة في كليهما . ولقد دفع هذا الهاجس شعراء الرمزية : ملارميه ، ڤاليري ، وڤيرلين الى تعزيز الجانب الصوتي في النص الشعري ، ولكنهم لم يكتفوا به في معالجاتهم الرمزية كصوت مقتصر على الكلمات منفردة ، بل كتدفق صوتي داخل نظام ، تماماً شأن العمل الموسيقي . ولذلك تبدو محاولة إعادة كتابة النص الشعري من أجل الإيضاح والتحليل مستحيلة . وبذلك حقق الرمزيون أول شرط موسيقي ، معززاً بخصائص أخرى مثل رفضهم تسمية الأشياء وتجنبهم البيان المباشر ، واعتمادهم التشظي في السياق ، وميلهم الى استخدام مفردات وعبارات تعتمد الإيحاء لا المعنى القاموسي . هذا الشكل الموسيقي لا تشكل الأصوات فيه إشارات لمدلولات خارجية بل تكون الأصوات هي المدلولات في ذاتها . ولذلك يرى كلينث بروكس ، أحد دارسي الرمزية ، في قصيدتهم وهي « تُعامل تقريباً كما لو كانت شيئاً بلاستيكياً ذا وزن وصلابة وعلى درجة من الإبهام واللاشفافية ، لأن الكلمات فيها ليست علامات أو رموزاً تشف عن أفكار . » .

في قصيدة ملارميه عن ڤاكنر ، وهي عصية على الترجمة شأن أكثر قصائده ، يشف المشهد عن « كتاب الساحر » بحروفه الهيروغليفية في



عتمة عجز وكآبة واضحة . إنه مشهد الشعر الذي يندب ملارميه عجزه . ثم يطل ڤاكنر ضوءاً يخترق عتمة المشهد ، لا صوتاً يخترق الصمت . بفعل الإضاءة الذهبية التي تفيض من « البوق » على « الكتاب » ، وهي إضاءة سرعان ما تبهت بفعل العجز المُعضل في « الكتاب » . وملارميه لا يني يتطلع الى إطلالة ڤاكنر :

« لهذا السبب ، أيها العبقري ، أنا العبد الذليل للمنطق الأبدي .
عانيت ولمت النفسَ في لحظاتٍ موسومة بالسأم ،
لأنني لست من بين أولئك الذين عافوا الألم
الكلي ووجدوا في ذهابهم المباشر الى بيت فنّكَ ملاذهم الدائم ،
وهو نهاية الشوط . . .فهل لي من قسمةٍ ولو قليلةٍ
في هذه المسرة ؟ وهلْ من استراحةٍ في معبدك
وأنا في منتصف الطريق الى الجبل الأقدس ،
حيث تعلن القباب الى الأقاصي أكثر إشراقات الحقائق اتساعاً . . . »

إن ملارميه في هذا الإنشاد لا يكشف عن طموح شاعر رمزي ، بل يعري كل شاعر حقيقي ، مهما كان انتماؤه للزمان والمكان والفكرة ، الى سر التعبير الموسيقي الطليق من أسر وشرك الدلالات القاموسية واليومية المستهلكة للكلمات . ولا أحسب أن شاعراً غربياً ، أو شرقياً في الثقافات الشعرية التي عرفناها في الهند والصين مثلاً ، لم يشغله هذا التطلع العميق . حتى الشاعر العربي القديم ، الذي لم تشغله القوى التعبيرية في الموسيقى كما شغلت زملاءه الفلاسفة ، وجد جاذبية في تأمل المشهد الموسيقي ، إلا أنه لم يذهب بعيداً ، بسبب انصرافه الى الإستثارة الحسية الطاغية .

في داليته عن المغنية « وحيد » قارب الشاعر الكبير ابن الرومي

لحظة التأمل هذه . ولكن حبه « الشعري » ، أسير الحواس ، لم يدفعه بعيداً عن جسد المحبوب الى معبد الغناء ذاته . إلا أن استغراقه التأملي في عملية الأداء الموسيقي تشف عن تطلع الى قوى تعبير سحرية خاصة يعجز عنها الشاعر :

تتغنى كأنها لا تغني ، من سكون الأوصال ، وهي تُجيدُ
لا نراها ـ هناك ـ تجحظُ عينٌ لكَ منها ، ولا يدرّ وريدُ
من هدوءٍ وليس فيه انقطاعٌ وسجو وما به تبليدُ
مدَّ من شأوِ صوتها نَفَسٌ كافٍ ، كأنفاس عاشقيها مديدُ
وأرقّ الدلالُ والغُنُجُ منه وبراه الشجا فكاد يبيدُ
فتراه يموتُ طوراً ويحيا مُستلذٌ بسيطه والنشيدُ
فيه وشيٌ وفيه حليٌ ، من الأنغام ، صوغٌ يختالُ فيه القصيدُ

إن اختيال القصيدة في صوت وحيد يشبه اختيالها في موسيقى ڤاكنر . لأن الإختيالين يشفان عن رغبة بالإلتحام . ولكن هيهات أن يلتحم « عبدٌ للمنطق » النفعي الذي يأسر اللغة ، وهو الشاعر بتعبير ملارميه ، بكائن حر ، هو الموسيقية بتعبير ابن الرومي ، التي « إذا غنت الأحرار ظلوا وهم لديها عبيدُ » ،

ما تُعاطي القلوب إلا أصابت بهواها منهنَّ حيثُ تريدُ

١٨

نحن نعرف الإنطباعية في الرسم . ولكنها في الشعر والموسيقى تبدو غير مألوفة .

حين كتب ڤيرلين قصيدته « فن الشعر » ، وكانت فاتحة للرمزية ، عزز ملارميه أفقها عبر دخان سيگارته ، الذي يطمع فيه أن يموّه الرؤية . وحين خرج من بينهما الموسيقي ديبوسيه بأوپراه « پيلياس وميليساندة » (١٩٠٢) ، وهو يتابع خطى النص الرمزي لميترلنك ، وبمقطوعته الأسرة « عصرية الفنون » ، كانت الرمزية تأخذ صياغتها الأخيرة ، ولكن موزعة على الفنون بصورة مفتوحة : ففي الشعر فتحت باباً مواربأ لـ « الانطباعية » الجديدة . في حين أصبحت واحدة مع الإنطباعية في الموسيقى . أما في الرسم فاستقلت « رمزية » خالصة ، لا صلة لها بإضاءات الإنطباعية المزدهية بالألوان . إلا أن الجذور التي غذت إنتفاضة هذه الفنون على صرامة وضخامة وأبهة المعايير الفنية السابقة (ڤيكتور هيگو ، لامارتين ، دي موسيه ، بيتهوڤن ، ليست ، ڤاگنر . وكل ما ينطوي عليه الرسم الأكاديمي) كانت واحدة ، وكذلك الإنتفاضة على الإفراط العاطفي الذي تميزت به الرومانتيكية .

هذا الجذر الواحد هو الذي جعل « الرمزية » تتماهى مع « الإنطباعية » في الشعر والموسيقى خاصة .

الشاعر الرمزي والإنطباعي الذي حاول الخروج على قواعد البيت والإيقاع والبنية الكلاسيكية ، مأسور للطاقة الموسيقية في الكلمات وللتوافقات المموهة بين حروف العلة والحروف الصحيحة ، لأن الكلمات بالنسبة اليهم رموز لمعانٍ غامضة خفية ومفاتيح للتيارات الداخلية للوعي وللأحلام . الرومانتيكي في اللوحة وفي القصيدة وفي العمل الموسيقي يصف ، أما الإنطباعي فيوحي . الأول يشحذ لألأة الألوان (ألوان اللوحة أو الموسيقى أو القصيدة) في حين يفضل الثاني درجات اللون الخفيفة

وانمحاء الخطوط . وإذا كان الأول دراماتيكياً فالثاني يطفو داخل حلم شاحب للأشياء . نصف مُضاء ونصف منطوق ونصف مرني .

الإنطباعي يطمع بالقبض على « انطباعة » اللحظة الهاربة . وواسطته ، وقد بدأت بالرسم ، هي ضربات الفرشاة الصغيرة المتقطعة غير المنتظمة لألوان طيفية صافية . كان سورات مع تُقنيته «التنقيطية» رائداً في ذلك . ولم يخفَ الأمر على ديبوسيه فحاول هذه التقنية في « قصائده اللحنية » TONE POEMS (أو القصائد السيمفونية التي سنتحدث عنها لاحقاً) مركّزاً على ما يُسمى بـ « اللون اللحني » وعلى تداخل الشظايا اللحنية VIBRATION دون الإهتمام بالمسار الإيقاعي المتواتر . وكما تخلى الشاعر والرسام الإنطباعيان عن المعايير الإسلوبية القديمة للمعمار الشكلي ، وعن الأساليب التقليدية الصارمة في التأليف ، كذلك حاول ديبوسيه أن يتعامل مع أساليب تميل الى الإيحاء المراوغ بلطف لا البيان الصارخ ، والى استثارة الذاكرة والعاطفة دون مبالغة أو تصريح . خطوط غائمة وألوان شفقية وظلال فرق بين العناصر لا يبين . كل هذه أصبحت مواصفات موسيقى جديدة تماماً . كان ديبوسيه راندها ، ولكن عبر قصائد ملارميه وكل الرمزيين قبله ، وعبر لوحات التعبيريين : ضبابية مونيه ، وحلمية سيزان الغريبة ، ونعومة رينوار الشفافة .

أصبحت أوركسترا ڤاگنر على يد ديبوسيه أصغر حجماً ، وفيها خُففت آلاتها النحاسية المصوّتة (استخدام أداة الميوت المُصمتة لتخفيف صوت الآلة) . وأصبحت آلاتها الهوائية الخشبية في مساحات صوتية خفيضة . وآلاتها الوترية موزعة ، وقدمت آلات النقر وأُظيفت اليها آلة الأجراس وآلة التشيليستا ، وهي آلة نقر منغمة ، وآلة المثلث والقيثار ، ثم أُحيط الحشد اللحني والنغمي ، حيث تشارك الآلات جميعاً ، بمناخ نوراني بالغ الرقة . اللحن مظللٌ والهارموني يتلاشى ببعض ، والتفاصيل تغيم وتطفو بعيداً في أفق الزوال المفتوح .

إن جيلاً نشأ في ظل تدفق ڤاكنر العنيف ، وقوة دڤورجاك الطبيعية غير المتكلفة ، وغِنى ألوان ريمسكي ـ كورساكوف ، والذُرى العاطفية العاصفة لچايكوڤسكي ، لا بد يجد غرابة وخفاءً في هذه الموسيقى فهي لم ترتفع من رحم النص الشعري فقط وإنما التزمت عناوينه . فقد كان ديبوسيه يضع عنواناً لكل عمل موسيقي ، يكشف فيه عن مناخ ذلك العمل . وموسيقاه ليست مُحاكاة للطبيعة ، بل هي شأن قصيدة ملارميه أو ڤيرلين ، تقترح طبيعة بالمعنى الموسيقي . وما العنوان إلا منطلق لهذه الطبيعة أو الرؤية الموسيقية . فنحن نقرأ من بين العناوين : « داموزيل المباركة » (قصيدة غنائية للصوت النساني والأوركسترا) ، « ثلاث ليليات للأوركسترا : سحب ، مهرجانات ، مغويات » ، « مساء في غرناطة » ، « حدائق في المطر » ، « انعكاسات في الماء » ، « أجراس عبر الأغصان » ، « القمر ينحدر فوق المعبد الذي كان » ، « سمكة ذهبية » . . . الخ

تعتبر « عصرية الفون » أول انتصار للموسيقى الإنطباعية ، وضعها استلهاماً حراً لقصيدة ملارميه ، كما أشرنا سابقاً .

هذه الموسيقى الإنطباعية ، وهي على خطا الشاعر الإنطباعي (والرمزي أيضاً) ، إنما تنتسب للمشاعر والحواس لا للفكر . وتكاد تكون فرنسية خالصة ، في الموسيقى والرسم والشعر ، أو حتى پاريسية ، إن شننا التحديد ، في الشخصية والإستيحاء ، وفي الجمع بين الغموض التصوفي والحسية البوهيمية الى جانب شفافية وصفاء اللغة الفرنسية ، وموسيقى كلماتها والتداعيات المشاعرية الدفينة للصور والرموز .

الموسيقي الإنطباعي الآخر هو موريس راڤيل (١٨٧٥ـ١٩٣٧) ، الذي لا يعرف الكثيرون منه إلا عمله « بوليرو » . كان ميله الإنطباعي مشوباً بالكلاسيكية ، التي تحتفظ بالطابع الموضوعي عادةً ، على خلاف ذاتية ديبوسيه . إن الضبابية الشعرية عند ديبوسيه تحولت لدى راڤيل

الى انتباهة واضحة المعالم . الى فطنة ومسار تفكير واضح أقرب الى أسلوب أناتول فرانس مثلاً . هذا إذا ما صحت مقاربة ديبوسيه باسلوب پروست .

طبعاً موسيقى باليه « بوليرو » تعتمد تنويعات على جملة موسيقية واحدة . في حين لراقيل عمل باليه آخر اعتمد رواية من الأدب اليوناني لمؤلف يدعى لونجاس بعنوان « دافنيس وكلوي » . وهذا العمل تتداعى موسيقاه في فضاء مفتوح وصحي شأن الرواية القديمة .

فرنسية الإنطباعية ظلت حاسمة في الشعر والموسيقى ، إلا في بعض الإستثناءات النادرة . في الموسيقى هناك الإيطالي ريسپيجي (١٨٧٩ـ١٩٣٦) ، الذي وضع عملاً أصبح مركز شهرته مع الأيام هو « نافورات روما » ، وفيه أربعة مشاهد لنافورات مختلفة عند الفجر والظهيرة والمغيب . وهناك الإسباني مانويل دي فالا (١٨٧٦ـ١٩٤٦) في عمله الشهير « ليالٍ في حدائق اسبانيا » . والإنكليزي فريدريك ديليوس (١٨٦٢ـ١٩٣٤) في عمله « في سماع أول طائر وقواق في الربيع » أو عمل « في حديقة صيف » .

أما بالنسبة للشعر فهناك المان وانكليز لا أهمية لهم قياساً لثقل الإنطباعيين الفرنسيين .

١٩

في وحدة الشعر والموسيقى التي أخذ بها ڤاگنر باتجاه رحيل غامض الى مملكة الأعماق المظلمة للكائن الإنساني ، مملكة الأحلام والغرائز والنوازع السرية ، وجد الفيلسوف الشاب نيتشه بوابة فردوسه . فثمة شئ مخيف يكمن في قوى الفن ، لأنها تطلق من أعماقنا ما هو شيطاني من عقاله . كانت الموسيقى بالنسبة لنيتشه تعبيراً عن النزعة الديونيسية في تجاوزها الحدود وتمويه كل ما يميز بين الجنسين ، وإغراقها المستمع في دوامة النشوات المقدسة . إنها إرادة القوة والحياة التي بشر بها شوپنهاور وأسر بها الشعراء والموسيقيين معا .

كان ڤاگنر ونيتشه رومانتيكيين ، إلا أنهما لم يكتفيا ، شأن رومانتيكيي القرن التاسع عشر ، بملاحقة اللحظات الأجمل في الحياة الداخلية فحسب ، بل حرصا أكثر على ملاحقة لحظات القبح أيضاً . ولذلك تبدو رومانتيكيتهما أكثر كثافة . وهذه الكثافة هي التي شكلت جذور حركة فنية جديدة في الموسيقى والشعر والرسم ستكون ذات شأن في ألمانيا . تماماً كما كانت الإنطباعية والرمزية في فرنسا .

هذه الحركة الجديدة سميت « التعبيرية » فيما بعد ، بالرغم من أن دلالة المصطلح ظلت تتسع وتستوعب ما هو أبعد من حدود التيار الذي عرف في ألمانيا . ولكن دون خلط بين الأهداف الجوهرية لهذا التيار وبين ما تنطوي عليه كلمة « تعبير » وفعل « يعبر » من معان عامة لا حدود لها ، تكاد تستعمل في أي سياق يتصل بالفن والفنانين . لأن التعبيرية إنما تبدأ من أولوية « العواطف » (خبرة الحياة عيشاً وتأملاً) . ثم تسعى لإدراك ذاتي متفجر لكل ما يتخفى وراء سطح النظام والجمال من توق قلق ومن قذارة وفوضى . إنها لا تجد بديلاً أسمى من البحث عن الحقيقة مصدراً للفن ، لأن هذا البحث هو وحده الذي يحقق مسؤولية الفنان في صيانة الكائن البشري من الإنحطاط الروحي .

إن هذا الرحيل في الأعماق لا في الأفق هو الذي قاد التعبيرية الى الفن البدائي والى كشوفات علم النفس باعتمادهما كمصدرين ، وأخذها الهوس بالتعامل مع « الغريزة » لا مع « التقنية » أو أي إجراء عقلي وذهني .

في أوبرا « الخاتم » الملحمية لڤاكنر تبدأ الحلقة الأولى « ذهب الراين » من مشهد اسطوري في أعماق المياه . حيث الحوريات الثلاث يرعين الذهب الأزلي رمز النقاوة والطهر . وتصحب المشهد البدائي افتتاحية ڤاكنر ، التي تتنامى ببطء وكأنها تشي بأول الخليقة ، أو تخرج من ينبوع الغريزة الأولى . وهذا المفتتح المرني والمقروء والمسموع لم يجئ إعتباطاً ، فأنت تجده منذ أولى أوپرات ڤاكنر التعبيرية «الهولندي الطائر » (١٨٤١) ، حتى آخرهن « تريستان وإيزولدة » (١٨٥٩) . إن أعماق مياه ڤاكنر تذكرني دائما بمياه السياب ، أعظم شاعر تعبيري في عربية اليوم ، فأعماق مياهه تتفشى فيها رائحة الغريزة ، وهي أيضاً مصدر جاذبية للرحيل إليها ، للعودة وللغرق فيها ، وللموت بها أيضاً . (راجع فصل « السياب » في كتابي « ثياب الإمبراطور » - دار المدى) .

لم تكن استجابة الرمزيين في شخص ملارميه لموسيقى ڤاكنر إلا استجابة أذنية تتسامى ، بفاعلية الذهن والإحساس المرهف بالجمال ، الى أفق الخيال الغانم . ولكن موسيقى ڤاكنر لا تغذي هذا الجانب كثيراً ، على صعيد القصيدة أو القطعة الموسيقية ، بل هي تغذي الرحيل المنحدر الى الأعماق ، دون حاسة الجمال الملتهبة وجموح المخيلة . ولذلك لم يكن ديبوسيه الموسيقي ، حواري ملارميه الشاعر ، مأخوذاً بڤاكنر ، بل تجنب تعبيرية موسيقاه وذهب بعيداً في أفق « انطباعيته » الموسيقية هو .

« التعبيرية » تُعنى بمهاوي النفس لا بالأفق الموضوعي ،

وبالأسطورة لا بالتاريخ ، وبالدلالة لا بالشكل ، وبالمشاعر المتعارضة لا بالعقل المتساوق ، وبالخبرة الروحية لا بالتقنية ، وبالبحث عن الحقيقة لا بالفن لأجل ذاته ، وبوصف المشاعر الذاتية لا الحقائق الموضوعية للطبيعة . وهذه المقاصد هي التي عناها ڤاكنر في فكرته عن الفن بأنه يتفجر « من القلب صُعُداً لا من العقل نُزُلاً » . والمدهش أنك تقع في كتاب « الأغاني » على إشارة شبيهة بانتباهة ڤاكنر ترد على لسان الشاعر جرير حين استمع لمغنين ففضل عليهم ابن سريج قائلاً : « مخْرجُ كلِّ ما أسمعتموني من الغناء من الرأس ، ومَخْرج هذا من الصدر . » (راجع فصل المختارات) . وفي إحدى عبارات ڤاكنر يقول : « إن رسالة الموسيقى الى أذننا تنتمي الى ذات الطبيعة التي تنتمي اليها الصرخة المنبعثة من أعماقنا الى ذات الأذن » . هذا الحماس الڤاكنري لأعماق النفس هو الذي أسس لما نسميه اليوم بـ « تيار الوعي » ، وهو الذي الهب حماسات نيتشه باتجاه عودة مجد الدراما اليونانية والإنتصار لفورة الغريزة اللاعقلانية « الديونيسية » في وجه سطوة النظام العقلي « الأپولوني » . كان نيتشة ، كشاعر ، يُعتبر « إنطباعياً » بصورة ما ، خاصة في رؤيته العالم « ظاهرة جمالية » ، ورؤية الفن « الفاعلية الميتافيزيقية الحقة للإنسان » ، إلا أن احتقاره للشعر السائد في زمانه « للشعر الألماني الظريف المناسب الناشف الدم الخالص الأدبية » . ودعوته للخروج من سطوة العقل ومعانقة جذوة المشاعر الدفينة والغرق في الذاتية جعله رائداً للنزعة « التعبيرية » ، لا في شعره ونثره فقط بل في توجهه الموسيقي وشغفه بڤاكنر . ولا ننس بأن نيتشة بدأ شاعراً وموسيقياً ، وله عددٌ من التأليفات على آلة الپيانو . وهو لم يكتفِ بالإنتفاع من شعر ڤاكنر في أوپراه « تريستان وإيزولدة » بل تألب لتأليف أوپرا هو نفسه ، مستوحاة من الأساطير الجرمانية .

وإذا كان نيتشة ، الذي يصغر ڤاكنر بواحد وثلاثين عاما ، مأسورا ومتأثرا به ، فهو مؤثر بدوره أيضاً . خاصة بشأن « الطابع الشعائري

للمشهد الدرامي » في العمل الأوپرالي . وفيه استعادة لطقوسية المشهد اليوناني عند أسخيلوس ، بصورة خاصة ، الى جانب إيمانه بأن عالم الأحلام و « الرعب من الهاوية » داخل الكائن . شيئان لا يمكن فصلهما عن الموسيقى . وفي واحدة من قصائده باسم «الى الكآبة » نجد ملاكاً محلقاً في سباة الشاعر ، قوة علوية تقطر في كيانه الخوف . وهو مشدود الى مشهد الهينة المرعبة لا ينفك يختض كلما ارتفعت اليد المهددة . وفجأة ، وكما تحدث المعجزة ، تتحول المخاوف الى تعويذة ، الى تضرع نابض بهينات إيقاعية تأخذ شكل مخطوطة من ورق أمامه .

إن هذا الحلم ، أو الكابوس الذي يطلع من هاوية النفس ، لم يكن مصدر قصائد كهذه لدى نيتشة فقط ، بل كان مصدر حمّى إنجاز موسيقي أيضاً . كان نيتشة عازف پيانوٍ من الطراز الأول . ولكن موهبته لم تظهر في مجال التأليف الموسيقي قدر ظهورها في مجال الإرتجال IMPROVISATION . كان أحوج ما يكون الى الترجمة المرتجلة لموجات مزاجه المعبّأ بالكآبة والنشوات ، وإحالتها الى أصوات موسيقية . يقفز فجأة الى آلة البيانو وهناك يتجرد من الصحبة المحيطة ويبحر في النسيان . وكثيراً ما كان يستغرقه ذلك ساعات . حتى يضطر الجميع الى الإنصراف . إن « الإرتجال » الموسيقي . وهو فن قائم في ذاته – رغبة لتقصي المشاعر الدفينة دون قيد من شكل أو مضمون .

إن جذر «التعبيرية » يعود الى ڤاكنر دون شك ، والى نصه الشعري في أوپراه . ولكن وعي هذه التعبيرية بصورته التوهجة يعود الى استجابة نيتشة لموسيقى ولنص ڤاكنر ، رغم ارتداده عن هذه الموسيقى والنص فيما بعد .

لقد ظلت نصوص نيتشة الشعرية والنثرية . والكثير من نثره ذو جوهر شعري . مصدر إثارة وإلهام لكثير من الموسيقيين . خاصة أولئك الذين عمقوا من مجرى التعبيرية الموسيقية في العقود التالية بعده ، كما

سنرى في حديث لاحق ، من أمثال ريچارد شتراوس و مالر و سكريابن و شوينبيرك وأنتون ڤيبرن وألبِن بيرك وبيلا بارتوك .

في الحركة الرابعة من السيمفونية الثالثة لگوستاف مالر (١٨٦٠ـ١٩١١) يطل الإنسان بعد ثلاث حركات أوركسترالية ، في هيئة صوت بشري ، وكأن مالر يعبر خميرة الطبيعة الأولى ، والأشكال البدائية للخليقة الحيوانية . قبل أن يحقق الإنسان قفزته باتجاه الروح ، يعبرها في الحركات الثلاث . ثم في هذه الحركة الرابعة ، حيث يتفجر صوت الإنسان متطلعاً الى المباهج والخلود . لم يقع المؤلف إلا على نص نيتشة الشعري ، مستلاً من كتابه « هكذا تكلم زرادشت » :

أيها الإنسان ، انتبه !

ما الذي يقوله الليلُ العميق ؟

لقد نمتُ واستيقظتُ من حلم عميق !

عميقٌ هو العالم ،

وأعمق نظاماً من النهار !

عميقةٌ آلامه ،

وتطلعه أكثر عمقاً من آلامه !

يقول الألمُ : تلاشَ !

ولكن كل التطلعات تطمعُ بالأبدية ،

تطمع بالأبدية العميقة . »

٢٠

إن عام ١٩٠٠ يشبه في أهميته الموسيقية عام ١٦٠٠ . ففي مطلع القرن السابع عشر ، في مرحلة مونتڤيردي (١٥٦٧-١٦٤٣) ، الذي وضع أسسَ الأوپرا والتوزيع الأوركسترالي ، إستُبدلت « الپوليڤونية » (التي تعني تعدد الخطوط اللحنية في امتداد أفقي واحد متواز) بنسيج الهارموني ، الذي تتقاطع فيه تلك الخطوط . ثم تطورت العلاقات النغمية في هذا النسيج الى نظام المقام الصغير والكبير ، والى اعتماد مفتاح للنغم لا يغادره المؤلف الموسيقي ، ويذكر دائماً به تجنباً للنشاز . اعتماد هذا النسيج الرشيق يُسمى « المقامية » TONALITY . مع مطلع القرن العشرين كان البحث عن مخرج من قيد «المقامية» في مرحلة نضجه . ولقد تحقق على يدي موسيقي من ڤيينا يُدعى آرنولد شوينبيرگ . كان الخروج من « المقامية » الى «اللامقامية» ATO-NALITY متواقتاً ، كجانب تقني ، مع قاعدته المعنوية : الخروج الى مزيد من حرية التعبير عن تيارات الوعي الداخلي .

إلا أن التعبيرية لم تلتزم اللامقامية قاعدة تقنية لها ، بل انصرفت الى تقنيات عديدة أخرى أيضاً ، وجدت عناصرها في الشعر والرسم . منها التوكيد على طلاقة « الحِدس » أو « الضرورة الداخلية » - حسب اصطلاح كاندنسكي رائد التعبيرية في الرسم - ، وإطلاق حرية الشكل الى ما هو غير متوقع منه ، تماماً مثل حرية الإيقاع ، لا في انسجام تتابعه بل في تقاطع ضرباته وتعارضها . الى جانب البتر الخشن أحياناً للإمتداد اللحني ، الذي عرفناه في الأغنية ، أو القطعة الموسيقية الرومانتيكية ، وحتى في ألحان ڤاگنر .

إن فرويد وكشوفات علم النفس («تفسير الأحلام » نشر عام ١٩٠٠) أعطوا لمبدعي التوجه الجديد مفاتيح لعالم التداخل ، وعززوا قناعاتهم . وعالم الداخل هذا إعتباطي ، متعارض ، ديناميكي أبداً .

ولذلك انتسب شعر التعبيرية (الألمان) الى جوهر « الصورة الشعرية » الإعتباطي ، المتعارض ، الديناميكي ، المكتفي بذاته ، دون حاجة الى تعليق . لنقرأ شيئاً من قصيدة إرنست ستادلر (١٨٨٣-١٩١٤) ، التي بعنوان « رحلة على جسر الراين في كولون ليلاً » :

القطار يتحسس طريقه مُخترقاً الظلمة .

لا نجمة تتعجلُ الطلوع . وما العالم جميعاً إلا بهو ضيقُ مسيَّجُ بالليل ، حيثُ يمزقُ ضوءُ أزرق حدود الأفق الظليّة الجافلة : دائرة متّقدة

لكرات الضوء ، سطوح ، مداخن تبعث أنفاسها لحظة . . ثم تهجع في الظلمة ثانية . وكأننا ندخلُ أحشاء الليل مناوبةً .

الآن تقبلُ الإضاءات متعثرة باتجاهنا . . . ضائعة ، معزولةً دون عزاء . . .

ثم تتراكم وتتكاثف .

هياكل لواجهات بيوت رمادية عارية في وجه المخاطر ،

تشحب وسط إضاءةٍ نصف ، مواتٍ . ثمة أمرٌ وشيك . . .

أشعره قامعاً داخل جمجمتي .

وثمة إحساس بالإنقباض يغني في دمي .

وفجأة تهدر الأرضُ مثل البحر : نحن نحلق معلقين ببهاء الملوك

في هواء محاصر بالليل ، عالياً فوق المجرى . . .

هذا النص ، الذي ترجمته عرضاً عن مختارات من الشعر الألماني ، لستادلر التعبيري ، يشبه عدداً من لوحات التعبيري النرويجي أدورد مونك (١٨٦٣-١٩٤٤) . فهو أيضاً يلتقط أبطاله في لحظة التوترات القصوى (ولوحته « الصرخة » أكثر من معروفة) ، حيث تمحي في المشهد البصري كل الحدود بين الفانتازيا والواقع .

تعبيرية الشعر أو النص الأدبي مقاربة مع تعبيرية الموسيقى . فهي تُعنى بالشكل لا في ذاته بل باعتباره وليد المشاعر ، ولذلك فهو جديد ، مفاجئ . المشاعر هنا لا تبحث عن الشكل المناسب لها ، بل تخلق وتبدع هذا الشكل . حتى لو كان هذا الخلق عملية غير واعية يوفرها «الحدس» . وهذه العملية ذات جوهر لا عقلاني ورؤيوي . ولذلك تفيض فيها المشاعر كما تفيض لدى المنجذب الصوفي . والشكل الإيقاعي يبدو أقرب من الشكل الهارموني ، ففيه يسهل التقطع والتشظي وتبعثر الصور والأفكار . هذه الخصيصة نجدها في الشعر التعبيري الألماني عموماً (أوگست ترام ، جاكوب هودس ، ستادلر ، كونفريد بَن ، جورج تراكل . . .) ، كما نجدها في تعبيرية الرسم (كاندنسكي ، ڤان گوخ ، كوكوشكا ، مونك . . .) ، وهي في التعبيرية أكثر وضوحاً (شوينبيرگ ، ڤيبرن ، بيرگ ، هِنديمث ، بارتوك ، سكريابن . . .) . فنحن لا نقع على سياق واضح للحن الموسيقي حتى في سيمفونيات گوستاف مالر العشرة ، وأغانيه العديدة ، تشدهنا الطفرات المفاجئة ، من الإستغراق الباطني الى الضوضاء المهرجانية الضاهرة ، دون سابق تنبيه أو تهيئة ، مع أن مالر لم يدخل مغامرة اللامقامية ، التي دخلها اللاحقون له من « مدرسة ڤيينا الثانية » . إلا أن موسيقاه غمرت رومانتيكيتها بـ « كثافة الذاتية » القَلِب . (يمكن تأمل الحركة الثانية البطيئة من سيمفونيته الأولى ، والحركة الثالثة من سيمفونيته التاسعة ، حيث تنطوي أنغامها على روح « ديونيسية » لا « أپولونية » . فعناصر التطابق اللحني تتوحد حيناً وحيناً تتنوع أو تتشظى ، والنسيج الأوركسترالي كثير التغير ، سريعه) .

وإذا كان الكسندر سكريابن (١٨٧٢ـ١٩١٥) قد جمع بين النزعة الصوفية ومؤثرات نيتشة في قصائده السيمفونية الثلاث الشهيرة وفي سوناتاته على البيانو ، فأن رغبته في أن ينسب للموسيقى قواها السحرية القديمة إنما هي رغبة روسية أصيلة ، في حين صفت تعبيرية

الألمان من هذه النزعة واكتفت بالذهاب بعيداً في مهاوي النفس .

يعتبر آرنولد شوينبيرك (١٨٧٤-١٩٥١) رائد التجديد التقني للتعبيرية الألمانية . بدأ عازفاً على الفايولين منذ الطفولة . وفي مرحلة النضج بدأ مرحلة تمرده على المقامية في عمله « الرباعية الوترية الثانية » (١٩٠٨) . ومع الرسام التعبيري كوكو شكا عاش صداقة مديدة وخلق لغة بصرية وموسيقية جديدة من أجل « كونية معاناة » حاول أن يجسدها كوكوشكا في مسرحيته « قاتل . أمل النساء » . كان شوينبيرك فنان معاناة . عانى من شظف العيش ومن عداء الجمهور وخسارة الموسيقي مالر الذي هجر ڤيينا . ومن خيانة زوجته . حتى أنه . وهو الموسيقي . غرق في بحران الرسم بحثاً عن عزلة تبعده عن واقع الحياة المحيطة . كان شديد التأثر والشبه بالكاتب التعبيري السويدي سترينبيرك . وقريباً من كندنسكي . في عام ١٩٠٧ اكتشف شعر الألماني ستيڤن جورج (١٨٦٨-١٩٣٣) . خاصة في القصائد الرؤيوية . وأدخل واحدة في رباعيته الوترية الثانية : « ما أنا إلا شرارة النار المقدسة / ما أنا إلا رنين الصوت المقدس . . » . ومع أن شعر جورج محكم الشكل وصارم . إلا أنه عاطفي بكثافة . تماماً مثل موسيقى شوينبيرك .

في عام ١٩٠٩ وضع شوينبيرك مونودراما تستغرق نصف ساعة بعنوان « توقع » ERWARTUNG . وهي عبارة عن حلم متواصل في شخص امرأة . حيث لا فاصل بينهما . وهذا الحلم الذي يعبر على هيئة مونولوج داخلي . يتطور في تداعٍ حر : امرأة تنتظر حبيبها . كما لو كان الإنتظار حلماً أو كابوساً . تبحث عنه في غاب ليلاً . ثم تتعثر في جسده الهامد أخيراً . إن الإصغاء لـ « توقع » يبدو أقسى تأثيراً من التحديق في لوحة « الصرخة » لمونك . لان الموسيقى فيها إنما هي صرخة سايكولوجية ذات تموجات تذكر بالصرخة المترددة الأصداء في أوبرا « أليكترا » لشتراوس . وفي أوبرا « تريستان و إيزولدا » لڤاگنر من قبله .

٢١

هناك خصائص شديدة الوضوح تميز المرحلة الرومانتيكية في الموسيقى . ولكن أبرز هذه الخصائص المشهودة هو تقرب الموسيقى عن قصد من أخواتها الشعر والرسم بصورة خاصة . أصبح الموسيقي أكثر رغبة في أن يروي حكايات أو يرسم مشاهد ، أو يوصل أفكاراً وأمزجة شعرية عامة . هذه المؤثرات التشكيلية والأدبية استثارت الموسيقي باتجاه فن جديد في التأليف الموسيقي يُعنى ببرنامج معد مسبقاً للعمل الموسيقي . هذا البرنامج PROGAMME قد يكون أدبياً حكائياً أو مشهدياً وصفيا . ولقد أصبحت هذه « الموسيقى ذات البرنامج » في مقابل « الموسيقى الخالصة » أو المجردة ، التي تعتمد عناصر صوتية خالصة تتحرك وتتطور بفعل علاقات داخلية فيما بينها دون أن تكون وسيلة تصويرية لأحداث أو شخوص أو مشاهد .

طبعاً لم يخلُ مؤلف موسيقي ، منذ المراحل المبكرة ، من الإلتفات للطبيعة بهدف تقليد الطير والجداول والعواصف . ولقد فصلنا الحديث عن ذلك . ولكن هذا الميل الحكائي والوصفي لم يبلغ مستوى السطوة في الموسيقى الغربية إلا في القرن التاسع عشر . لأن المستمع أصبح يعرف مسبقاً ، من عنوان العمل ذي الدلالة ، ومن المنهاج الأولي الذي يعده المؤلف لعمله ، بحيث تصبح الحركات مشاهد أو حلقات أحداث متتابعة ، أو تأخذ الآلات هيئات أبطال . ولعل أقرب الأمثلة الى كثيرين منا هو عمل « شهرزاد » للروسي كورساكوف (١٨٤٤-١٩٠٨) . فآلة الكمان بألحانها الغنائية العذبة الريانة بالدلال والغنج هي « شهرزاد » البطلة ، والآلة الهوائية النحاسية الضاجة هي حضور « شهريار » ، والأوركسترا حين تصخب بنفخ الأبواق إنما هي شوارع بغداد وأسواقها التي لا تهدأ ، والألحان التي تتداعى من حركة الى حركة تروي وتتحدث ولكن دون كلمات . ما يفعله العمل هنا عن طريق الموسيقى تفعله الموسيقى عن طريق الكلمات . وهذا النسيج الحكائي أو الوصفي الذي

يعتمد منهاجاً وصل ذروته في فن « القصيدة السيمفونية » -SYM PHONIC POEM أو « القصيدة اللحنية » TONE POEM ، وكأن في الأولى إشارة خفية الى الشعر وفي الثانية إشارة خفية الى الرسم .

يعتبر فرانس ليست (١٨١١-١٨٨٦) الرائد الحقيقي لهذه القصيدة السيمفونية . كان ميلاده ونبوغ طفولته وصباه وطوفانية شبابه ، التي اجتاحت الحياة الموسيقية العامة مقرونة بتيار الرومانتيكية العارم في حقل الأدب . ولد في هنغاريا . في التاسعة من عمره بدا مدهشاً على آلة البيانو ، لا في عيني جمهور ڤيينا عاصمة الموسيقى التي زارها مع أبيه فقط ، بل في عيني بيتهوڤن أيضاً . في الثانية عشرة أقام في باريس ، وهناك في مقتبل شبابه تعرف على ڤيكتور هوكو . ولامارتين ، وجورج صاند ، وألفريد دي موسيه . ومعهم استلهم من جيل سابق ريادة بايرون ، وشيللر ، كوته ، وصولاً الى شيكسپير ودانتي .

تأثيرات جميع هؤلاء نجدها في قصائده السيمفونية العديدة . بدءاً من عناوينها : « ترنيمة جنائزية لبطل » ، « تاسو : تفجع وانتصار » (سيرة تراجيدية لشاعر) ، « استهلالات » (بعد تأملات شعرية للامارتين) ، « ما الذي يسمعه أحدنا على الجبل » (أهداها الى الطبيعة والعزلة) ، « مازيپا » (عن حياة بطل سبق أن ألهم شعراء مثل هوكو وبايرون وپوشكين) ، « پرومثيوس » ، « أورفيوس » ، «المثالي » (عن قصيدة لشيللر) ، « هاملت » ، « من المهد الى اللحد » . بالإضافة الى « سيمفونية دانتي » و « سيمفونية فاوست » . مادة موسيقية معجونة بمادة شعرية . ولكن « البرنامج » فيها ليس إلا نقطة انطلاق ، إشارات رمزية سرعان ما تتحول الى إشارات موسيقية خالصة .

في « البرنامج » الذي أعده لعمله الموسيقي « استهلالات » PRELUDES كتب ليست قائلاً : « ما الحياة إلا سلسلة استهلالات لتلك الغنية المجهولة التي ينشد الموت نغمتها المهيبة الأولى ؟ الفجر

المسحور لكل حياة هو الحب . ولكن أي قدر للمرأ لم ترتطم على ساحل مسراته عاصفة ما ؟ عاصفة تلاشي بارتطامها المميت أوهام الشباب . . . » .

من اليسير أن تقع في هذا النص على عناصر الأدب الرومانتيكي . ولكن ليست في العمل الموسيقي تابع هذا البرنامج بانفتاح وحرية . تماماً كما يتوجب على المستمع أن يتابع ، دون أن يحيل الموسيقى ذاتها الى عامل تصويري مساعد لمشاهد وأحداث في المخيلة . إن الإصغاء للصوت الموسيقي بكل عناصره ، حتى لو كانت هذه العناصر المجردة ذات إشارات الى ما وراءها ، إنما هو إصغاء لذات الصوت ولذات العناصر التي تتحرك وتنمو بتساوقها وتداخلها وتعارضها وتنافرها . ومن الخطأ أن يعامل المستمع كل لحن أو حركة أو تنافر على أنه تمثيل لدلالة أو تشخيص لبطل أو إيحاء لفكرة . وهذا الموقف من الإصغاء الموسيقي قريب من الموقف من القراءة الشعرية . التي تحدثت عنه هيلين كاردنر في مطالعتها النقدية لموسيقى تي .أس .إليوت في « الرباعيات الأربع » . (سبق الحديث عن ذلك) .

القصيدة السيمفونية كنوع لا يجب أن تقف ، في مخيلتنا ، على الساحل النقيض من السيمفونية ، التي تذهب الى الصوت الخالص ، خالية من أي منهاج حكائي أو وصفي . والقيمة التذوقية لكليهما يجب أن تكون واحدة . فهناك دائماً عمل سيمفوني عظيم وقصيدة سيمفونية عظيمة . والخلاف الذي عرفه النقد الموسيقي قديماً وحديثاً بسبب الإنتصار لواحد منهما يبدو واهياً إذا ما أدركنا حقيقة أن وراء هذا التنوع تنوعاً في طبيعة العبقرية الموسيقية الفردية ذاتها . فموسيقي مثل بيتهوڤن وبرامز يبدوان أكثر انجذاباً طبيعياً لنوع الموسيقى الخالصة . في حين يبدو موسيقي مثل ليست وڤاكنر وريچارد شتراوس أحوج الى استثارة المنهاج المشهدي أو الأدبي لفاعليتهم الإبداعية . ولا عجب أن يبدو المستمع ، الذي ألف النص الأدبي ، أكثر ألفة ، في خطواته الأولى للتذوق الموسيقي ، مع القصائد السيمفونية ومؤلفيها . لأن اللغة الموسيقية هنا تنطوي على ظلال اللغة الأدبية التي استثارتها . وهي

خطوة مشجعة للتقرب من اللغة الموسيقية وإدراكها .

القصيدة السيمفونية لا تلتزم «شكلاً» صارماً . شأن السيمفونية . التي تلتزم شكل السوناتا الصارم . فهي طليقة تتشكل وفق المنهاج الذي وراءها : في الإمتداد وتوزيع الحركات والإنتفاع من التلوين الاوركسترالي من اجل مزيد من خدمة الأمزجة والمشاعر والأهواء والأفكار داخل النص .

من النماذج الرائعة واحدة للفرنسي سان سونس (١٨٣٥-١٩٢١) بعنوان « رقصة الموت » . وضعها عام ١٨٧٤ استيحاءاً من قصيدة لشاعر مغمور . تقول :

زِك . زاك . زِك . موتُ في حالة إيقاع

يضربُ قبراً في عقبِه .

موتُ في منتصف الليل

يعزف فوق الوتر الحن الراقص . .

والقصيدة السيمفونية تبدأ باثنتي عشرة ضربة من وتر قيثار . كأنها ضربات ساعة . تصحبها ضربات على أوتار چلو وڤايولين خفيضة . ثم يبدأ « الموت » لحنه الراقص (فكرة اللحن نسمعها من آلة الفلوت . التي تقودها الى رقصة الڤالص) . وهنا تدهمنا طقطقة عظام الهيكل العظمي (على آلة أكسيلوفون الخشبية) وسط لحن موحش يوحي بريح شتاء . الرقصة تتسارع وتعلو . ثم فجأة تنطلق الأبواق لتعلن الفجر : آلة الأوبو تحاكي صياح الديك . والأشباح تعود الى مراقدها .

هذه المقطوعة ذات المنهاج هي موسيقى خالصة أيضاً . ومادتها الكابية أو المريعة لا تجعلنا بالضرورة مرتاعين وكابين . فالإفتراض الذي يرى بأن العواطف والنوازع التي تطرحها الموسيقى هي بالضرورة التي ستستثار لدى المستمع إنما هو افتراض خاطئ وتبسيطي . ولقد أدرك ذلك نيتشة . الذي قال : « حتى التراجيديا إنما هي توكيد للحياة » .

٢٢

هناك توافق لا شك فيه بين الفنون : الموسيقى ، الشعر والرسم في المراحل التاريخية التي عرضنا لها في أحاديثنا السابقة . إن الإصغاء لألحان موتسارت ولعوالم أوبراه الموسيقية ليذكر بأجواء الفرنسي فراگونار (١٧٣٢ـ١٨٠٦) التشكيلية ، ذات الإنفتاح الجديد والجريء على الحياة الحسية النابضة . والإلتفات الى الرومانتيكي بيرليوز في أهوائه العاصفة ليستحضر لوحات ديلاكروا الشهيرة ، والإنتقال الى هداة ديبوسيه الإنطباعية ، حيث تغيم الخطوط والتفاصيل يصحبه انتقال تلقائي الى لوحات مونيه . وكذلك الأمر مع تعبيرية كل من شوينبيرگ وبيرگ ، التي تصحب ، دون تفاوت ، تعبيرية مونك وكوكوشكا العنيفة الباطنية في الرسم . وهذا التوافق أكثر إلحاحاً بين الموسيقى والشعر ، كما رأينا . في إحدى انتباهاته يقول الفرنسي ديدرو بشأن هذا التوافق « إن من السخف التخلي عن طرز الموسيقى القديمة والإحتفاظ ، بذات الوقت ، بالأشكال الشعرية القديمة ، لأن اسلوب الشاعر يجب أن يتشاكل ويتوافق مع اسلوب المؤلف الموسيقي » . ولعل أوپرا « پيلياس وميليسَندا » ، التي ألفها ديبوسيه عن نص المسرحي الرمزي ميترلِنك أوضح وأنضج مثال على ذلك . فقد كانت القاعدة التي اعتمدتها المسرحية هي « الرمزية » التي تميل الى الإيحاء لا التسمية ، والى جمالية « اللامباشرة » و « اللاحركة » . هذا الأسلوب في اللغة الأدبية تابعه ديبوسيه باسلوبه الموسيقي الملائم تماماً ، بحسيته المتسامية وبتجنبه التتابع الأفقي للأحداث .

إن الأوپرا هي أرفع الصيغ التي تسعى الى هذا التوافق الشعري الموسيقي . ولكن قبل أن يقبل أحدنا على هذا الفن الغرائبي يجب أن يحقق إجابة وافية مع نفسه عن ماهية هذا الفن . إحدى القواميس تعرفه بأنه « مسرحية تمثل الحياة في عالم آخر . حيث أبناؤها لا يعرفون الكلام بل الأغنية ولا الحركات بل الإشارات ولا الأمزجة بل المواقف » .

هذا التعريف يشير الى لاواقعية الأوپرا . والمقبل عليها يجب أن يتخلى عن ضوابط المنطق والإقناع ، ويدخل مأسوراً « مستسلماً ، بصورة إرادية . للامعقوليتها ولقواها التعبيرية المذهلة مرة واحدة » ، على حد تعبير ستندال . واستندال ، الذي كان مأخوذاً بأوپرات روسّيني ووضع عنها كتاباً معروفاً ، يرى الناس طبقتين : أولئك الذين أشار إليهم سابقاً ، ممن يحبون الأوپرا ، وهؤلاء « فقراء الروح ، عديمو العواطف ، متبلدو الحس . . » ممن يضيقون بها .

حين سئل الشاعر أودن عن سبب ولعه بكتابة « الليبريتّو » (وهو السيناريو الشعري للأوپرا) أجاب « لأن الأوپرا هي آخر ملاذ الأسلوب للأسلوب الرفيع » ، لا تتعامل إلا مع المستويات العليا للمشاعر والمواقف والأحداث ، والمبالغة جزء من جوهرها . وما هو « واقعي » لا يصبح « أوپرالياً » إلا عبر « ارتفاع متواصل في الكثافة العاطفية » . فلو تخيلنا كلاماً عادياً تتكثف فيه العواطف ، سيصبح في مرحلة تالية أشبه بخطبة في طبقة صوتية أعلى ، ثم سرعان ما يشوبها اللون الموسيقي لتصبح إلقاءاً ، ثم إلقاءاً منغماً يسمى في اللغة الموسيقية «الرِسِتتيف » غير المصحوب بآلة موسيقية ، ثم تخيل هذا الرِستتيف وقد أحوجته كثافة المشاعر الى آلة موسيقية مصاحبة ، بعدها يصبحُ ذلك الكلام الأول « آريوزو » (أغنية بسيطة الشكل واللحن) ، ثم يصبح « آريا » (أغنية مكتملة الشكل) ، ثم « كولوراتورا » (حين تحتاج الأغنية أن ترتفع الى أعلى الطبقات الصوتية) .

ولكن كيف يتوافق النص الشعري مع التأليف الموسيقي الأوپرالي ؟

إن العمل الأدبي ، الذي يبدو عظيماً في درجة النضج والإكتمال التعبيري ، قد يسبب إشكالاً للموسيقي الذي يرى ضرورة أن تترك له فرصة أن يقول شيئاً . وهذا ما حدث مع عدد من مسرحيات شيكسپير بسبب اكتفائها الذاتي ، الذي لم يترك مجالاً للمعالجة الأوپرالية . يقول

الموسيقي بوزوني صاحب أوپرا « دكتور فاوست » (١٩٢٤) : « إن الموضوع الوحيد الملائم لتأليف الأوپرا هو ذلك الذي لا يمكن أن يصل الى هدفه في التعبير التام بغير الموسيقى » .

ولكن العمل الشعري الذي يطمع أن يكون أوپرا لا بد أن يتوفر على ما يسمى بـ « اللحظات الأوپرالية » . مقاطع شعرية تنطوي على روح الأغنية . تشبه تلك التي نجدها في لحظة نكران عطيل اليائس : « والآن وداعاً / وداعاً للعقل المستريح . وداعاً للرضا » . التي ارتفعت الى ذُرى لحظات ڤيردي الموسيقية في أوپرا « عطيل » . شأنها شأن « أغنية الخمرة » و « أغنية الحب الثنائية » و « أغنية الإنتقام الثنائية » و « أغنية الصلاة » و « أغنية الصفصاف » . التي انتفع فيها ڤيردي من نص شيكسپير .

وأحياناً يتخفى البناء الأوپرالي تحت الشكل الأدبي . الذي يبدو غير درامي كفايةً . مثل « آلام ڤيرتر » لگوته . فهي مجموعة رسائل ولكنها تبوح بمجموعة مشاعر ذات ذُرى . وهذه الذرى هي التي مكنت الموسيقي الفرنسي ماسينيه من بناء أوپراه التي بذات الإسم (١٨٨٧) . في إحدى الرسائل يرد هذا المقطع : « آه من هذا الفراغ . هذا الفراغ الكريه في صدري . كم يشوقني مرةً أن أضمها وأشدها اليه كي يمتلئ » . هذه الرسالة أصبحت في حنجرة البطل أروع أغنية . وهي تذكر بـ « أغنية الرسالة » في أوپرا « يوجين أونيگن » (١٨٧٨) . التي وضعها چايكوڤسكي عن رواية پوشكين الشعرية .

في هذا المسار تبدو الموسيقى على النقيض من الأدب « النثري » . وهي تضعف بمقدار ما تبتعد عن الشعر . في التأليف الغنائي والأوپرالي . وحتى في الاستيحاء . الذي تعتمده المقطوعة الموسيقية الخالصة . هناك كتّاب كبار يعتمدون كلياً على سلطان لغتهم ذاته كأداة وصفية (من أمثال الإنگليزي ترولوپ . جين أوستن . ديكنز .

برناردشو ، وفيرجينيا وولف) . عنصر الفن في نثرهم وصفي وتحليلي ، في حين تعتمد الموسيقى أساساً غنائياً تعبيرياً . وهذا لا يعني أنهم لا يتعاملون مع العواطف العنيفة الضاجة التي تعتمدها الأوپرا ، إلا أن هذه العواطف القلبية مقيدة عبر مصفاة اسلوبية ومفاهيمية حاذة . حتى لتبدو الاعماق الإنسانية مسرح كلمات ومفاهيم ، والأوبرا تتطلب مسرح أفعال : إنفعالات وعواطف واستغراق في الحركة .

طبعاً ، هناك أعمال شعرية غنية موسيقياً ، ولكن هذا الغنى قد يسبب إشكالاً لدى الموسيقي . فالشاعر الألماني شيلر (١٧٥٩-١٨٠٥) وضع مسرحية شعرية ، هي « عروسة ميسينا » بمواصفات أوپرالية ، ولكنها ظلت الأقل جاذبية من بين أعماله بسبب غناها الموسيقي المتعمد . في حين نجحت أعمال شعرية أخرى مثل « ماري ستيوارت » التي وضع موسيقاها الإيطالي دونيزتي .

في الموسيقى وفي الشعر ، كما في الطبيعة تماماً ، يمثل الإيقاع قوة الحياة ، وغيابه يعني الموت . يحرص على ذلك كل موسيقي وكل شاعر ، كما يحرص القلب الإنساني على ذلك بنبضه ، وجذور الطبيعة بنسغها . يقول الأوپرالي الكبير روسيني : « التعبير الموسيقي يعتمد على الإيقاع ، وفي الإيقاع تكمن كل طاقة الموسيقى » . لأن الايقاع ينطوي على الحركة . وعن ذلك عبر الشاعر الألماني هوفمانستال ، الذي مدَّ الموسيقي شتراوس بكل نصوص أوپراته ، : « قاعدة الدراما هي الفعل ، حاداً ، قاسياً كان أو هادئاً ، ميكانيكياً أو نفسياً ، في الأوپرا تأتي الموسيقى لتساعد الفعل ، كتيارين يؤازر بعضهما بعضا » .

٢٣

الصحبة الحميمة بين الشعر والموسيقى في الأغنية الشعبية بديهة تاريخية . وفي هذه الأغنية تبدو الصحبة في أبكر مراحلها براءة وبساطة . وارتباطها بالإيقاع الراقص ، بفعل ارتباطها بالرقص أكثر وضوحاً . ولكن هذه الأغنية التي تقبل على وضع ألحانها الجماعة ، أو ينفرد في تأليفها مجهول تمثل موهبته روحاً جماعية ، أصبحت مع الأيام ترتبط بمؤلف معلوم ، يضفي عليها شيئاً من خصوصية فرديته . إلا أنها فردية لا تضاهي ، على امتداد اللحن ، تلك الروح الجماعية التي تتلبس صوت الفرد .

الصحبة العربية بين الشعر والموسيقى يتقاسمها هذان النوعان : « الأغنية الشعبية » و « الأغنية الشعبية للمؤلف المعلوم » ، أما النوع الثالث الذي عرفته الموسيقى العالمية الكلاسيكية فقد نقع على آثار امتداده في كتاب « الأغاني » للأصفهاني ، ولكننا لا نمسك بثمرة منه في حاضر موسيقانا العربية . هذا النوع الثالث لا ينشأ ويتطور إلا داخل مناخ « الموسيقى الجدية » المتطورة . التي تنشأ وتتطور بدورها داخل ثقافة وحضارة المدن .

في الحضارة العربية لم تقتصر الثقافة على لغة معزولة عن مجرى الحياة العام ، كما هي اليوم . وكانت الموسيقى تتغذى من فصاحة ورفعة الشعر والفكر والدين معاً ، وتنمو معها داخل مناخ واحد . هذا المناخ الذي يشذب ويعزز خصوصية الموهبة وفرادتها . ولكن هذه الحضارة طوتها الأيام ، وطوت معها أية إمكانية لنشوء موسيقى جدية ، وأغنية جدية ، بالمعنى الذي ألفته الموسيقى الجدية الغربية (والموسيقى الجدية الهندية من الشرق خصوصاً) .

هذه الأغنية الجدية (النوع الثالث من تسلسل فن الأغنية) تسمى ART SONG تمييزاً لها عن FOLK SONG ، لأنها ترتفع فنياً ، في

النسيج والشكل ، وفي التعبير الأكثر خصوصية ، عن القاسم البسيط المشترك الذي يتوزع الأغنية الشعبية . وهذه الأغنية الجدية أرفع تفاعلاً وأعمق مع النص الشعري . وبالرغم من أن هذين النوعين ازدهرا جنباً الى جنب منذ مرحلة « التروبادور » إلا أن الأغنية الجدية انفردت ، في صياغة اللحن ، بالنص الشعري الغنائي ذي المستوى الأرفع ، في حين ظل النص الذي تعنى به الأغنية الشعبية بسيطاً وشعبياً هو الآخر . وعادة ما يكون ذا مقاطع متتابعة يتكرر فيها ذات اللحن في كل مقطع . بنية اللحن تلاحق بنية النص بالتكرار ، تماماً كما هو مألوف في الأغنية العربية اليوم ، وفي الأغنية العربية منذ الموشحات .

الأغنية الجدية تلاحق النص الشعري في القصيدة المعتمدة ساعية الى تفسير كل وحدة موسيقياً . ولذا فهي تقبض على مزاج كل مقطع دون تكرار . ولقد اكتمل نضج هذا الفن وهيمنته منذ أواسط القرن التاسع عشر .

إن نجاح هذه الأغنية يعتمد على المزج والألتحام التامين بين النص والموسيقى . وفي بعض الأغنيات الشهيرة تبدو هذه الوحدة من الإكتمال بحيث يستحيل تخيل استقلال النص أو الموسيقى عن بعضها البعض . إن المؤلف الموسيقي باختيار النص ، بما ينطوي عليه من مضامين وعواطف شعرية تستثير التلحين ، إنما يستخدم كل وسائله الفنية من أجل أن يكشف عن كل الدقائق الخفية وراء وما بين الكلمات : الإيقاع لا يعمل وفق الوزن الشعري فقط بل يؤكده . ومنحنى اللحن يتتبع ارتفاع وانحدار المشاعر في النص . والكلمات والمقاطع المهمة تجد توكيدات موسيقية ACCENT تساعد على إبرازها . والخلفية الهارمونية من الآلة أو الآلات المصاحبة تمنح هامشاً متعاطفاً ومتجانساً وقادراً على تلوين الإستجابة من خفيفة مرحة الى درامية عبوس . وكذلك الأمر مع اللون أو الطابع الصوتي TEMBRE ، فاللحن المشرق الرنان الذي يعطى الى صوت

« سوپرانو » متلألئ يختلف بالتأكيد عن قصيدة بطولية تُعطى لصوت « تينور » (رجالي صادح) ، أو « سوپرانو » غنائي . حتى حركة اللحن TEMPO وديناميكيته إنما تتغير وفق تغير ظلال المعاني في النص الشعري .

كل هذه العوامل تتوحد من أجل أن تبني موسيقياً ما يرتقي الى الذروة العاطفية في القصيدة . وهذا الحقل الفني ، مع جذره المديد ، استقام كيانه المهيب في المرحلة الرومانتيكية ، وخاصة على يد الموسيقي فرانتس شوبرت .

إن أي حديث عن الأغنية الجدية ، وهو يرتبط بالضرورة بأفق الفن الغنائي خارج حدود العالم العربي بصورة تدعو للأسف والتأمل ، يدفعني دون رفق للإستدارة الى قصيدتنا العربية وموسيقانا العربية ، والى لقانهما الحادث والمزعوم . دون أن يخرج الأمر الى عالم الأغنية الشعبية التي تناهبتها الأغنية الجماهيرية أو التهريجية . (الموسيقي القديم حكم الوادي يرى أنه التزم الموسيقى الجدية ستين سنة فلم ينل إلا القوت . فاضطر الى موسيقى التهريج ليعيش مرفهاً - أنظر ملحق المختارات) .

في موسوعة « الأغاني » تبدو معظم المختارات الشعرية ، التي وضعت لها الألحان من قبل موسيقيين على درجة عالية من الموهبة كابن سُريج ، وسعة المعرفة كإسحاق الموصلي ، تنتسب الى الشعر الجدي ، والى القصيدة العربية التي كتبت من قبل شاعر بارز وفق الأعراف الشعرية المستقلة عن أي فن آخر . أي إنها ببساطة لم تكتب لتلحن وتغنّى . الأمر الذي يثير أكثر من تساؤل حول طبيعة اللحن الموضوع ، خاصة وإن النص الشعري لا يعتمد مقاطع ولا لازمة تتكرر لكي نفترض لحناً يتكرر هو الآخر مع كل مقطع ولازمة ، بالصورة التي تكشف عنها نصوص الموشحات والفنون السبعة التي تلتها .

تناوب على مقطوعة عمر بن أبي ربيعة التي أولها :

ليت هنداً أنجـــزتنا مــــا تعـــد
وشــــفت أنفــــسنا مما تجــــد

عـددٌ من الموسـيقـيين منهم ابراهيم الموصلي وابن سُـريج ومـالك ومتـيَم . . ولكن أحـداً لا يعـرف كـيف رافق اللحنَ الكلمـاتِ والجـملَ الشـعرية والأبيـات .هل تابع إيقـاع الأوزان أم تموج المشـاعـر ؟ وهل صحبة الآلة الموسيقية أو الآلات متوازية مع الصوت أم متقاطعة ، أم معقبة ومساعدة ؟ لم يقطع أحد برأي . ولكننا نفترض ، عن إدراك لطبيعة الحاضرة العباسية التي بلغت فيها وحدة الفنون والمعارف مستوىً رفيعاً ، أن هذه الوحدة بين الشعر والموسيقى كانت بالضرورة على ذات الدرجة من الرفعة .

بالمقارنة مع الأغنية الجدية الغربية والأغنية الجدية العباسية الغائمة الملامح (إسحـاق الموصلي يفـرق بين الأغنيـة الجدية والأغنيـة التي هي لعبٌ وطرب . راجع الملحق آخـر هذا الكتـاب) ، تبـدو كل المحـاولات العربية اليوم لتقديم « أغنية جدية » مثيرة للرثاء والإحتقان أيضاً . لقد كفاني سماع القليل منها عن الكثير الذي سمعت به . الموسيقي يتوهم أن اختياره قصيدة جدية (أو فصيحة بمعنى أدق) سيكفل له تحقيق « أغنيـة جـدية » بالضـرورة . وهذا إسحـاق الموصلي يـزدري لحناً لأبيـه إبراهيم لأنه وضعه قسـراً بفعل استحسـانه لقصيدة للعباس بن الأحنف متوهماً أن جدية النص يعطي لحنا جدياً ! (راجع ملحق المختارات) . والشاعر بالمقابل يوهم بأنه سيضفي بنصه مسحةً جدية على الموسيقى التي تبدو لعينيه هجينة وتهريجية . والحقيقة العارية ، التي لا يحب أحد التحديق فيها ، تكشف عن عورة لا سبيل الى تجاوزها بالإيهام .

الأغنيـة الجدية ، شـأن أي فن جدي وعلم جدي تحتـاج الى حيـاة ثقـافيـة جدية ، ولن أقـول حضـارة بالمعنى الذي استـوت عليه حضـارة

الغرب . الشاعر فيها يحسن الإصغاء الى الموسيقى الجدية كضرورة ثقافية كما يحسن الإصغاء الى النص الشعري والى التأيل النقدي والسايكولوجي والفلسفي . وأذنه ترتقي ، في الدربة ، الى حساسية عينه في النظر الى اللوحة . والموسيقي كذلك ، يحسن قراءة الشعر واللوحة والفلسفة والنفس الإنسانية كمصادر معرفة ووعي لا سبيل دونها الى بناء لحنه . ولن يكون الرسام والنحات والسينمائي والمسرحي بعيداً عن دائرة هذين .

كيف أذن والشاعر لدينا لا أذن له (دربة الأذن ترتبط بالموسيقى الجدية وحدها ولا مجال لخداع النفس . والشاعر العربي ، إلا فيما ندر ، لا يعتبر الموسيقى إلا تطريزاً كمالياً ، ولا يشغله منها إلا الأسماء ـ الألفاظ !) . والموسيقي لدينا ، الذي يزعم لنفسه وللإعلام أنه جدي ، لا علاقة له بالثقافة الشعرية إلا كتطريز كمالي شأن صنوه الشاعر ، ولا بالفن والفكر . بل ليس له علاقة حتى بالثقافة الموسيقية . إذا ما ابتعدنا قليلاً عن ثقافة الإحتراف المهني ! فمن يتسع وقته ومزاجه وذوقه وركام تربيته النائم على كيانه لكل سوناتات بيتهوڤن ورباعياته وسيمفونياته وأغانيه ، أو « كَنتاتات » باخ التي تتجاوز المئتين ، ورباعيات هايدن الوترية وفراديس موتسارت وأغاني شوبرت وأوپرات ڤيردي وكونشرتات ڤيڤالدي وموتيڤات ڤاگنر وتنافرات شوينبيرگ ، وتيارات الحداثة وما بعدها !!

النتيجة أن الأغنية الجدية العربية أكثر تهريجية من الموسيقى التهريجية الشائعة ، لأنها تحاول وحدة بين شاعر لا « يسمع » الموسيقى وموسيقي لا « يقرأ » الشعر !

٢٤

الأغنية الجدية ، التي ارتبطت في أنضج مراحلها باسم فرانتس شوبرت ، تمتد جذورها الى مرحلة التروبادور كما أشرنا الى ذلك سابقاً . هؤلاء الذين سموا في ألمانيا بمغني الحب ، ثم في إيطاليا عصر النهضة وعموم أوروبا بالمادريگال . وعاشق هذا الضرب من التأليف الموسيقي لا شك يعرف الكثير منه لدى الإنكليزي هنري پورسيل والنمساوي هايدن ووريثه موتسارت .

كان موتسارت (١٧٥١-١٧٩١) كثير الإنتاج ومتنوعه ، ورائعاً في كل كثرته وتنوعه . فالى جانب أوپراته الرائعة وكورالاته الرائعة وسيمفونياته الرائعة وكل موسيقى غرفته الرائعة ، من سوناتات وثنائيات وثلاثيات ورباعيات وخماسيات ، لديه حقل رائع من هذه الأغنية الجدية التي سميت لديه بـ « الليد » LIED ، وهي مفردة ألمانية سوف تشيع وتنفرد بدلالتها هذه في كل اللغات .

« الليد » تهدف الى قصيدة على شيء من القصر والإكتفاء الذاتي ، تصحبها عادةً آلة البيانو ، وأحياناً الأوركسترا ، لتستقطر منها بعضاً من معانيها الخفية . ولقد كانت « ليد » موتسارت بسيطة ، جميلة ومباشرة . ولعل أغنية « البنفسج » أكثر أغانيه رقةً وشهرة ، « يوم أحرقت لويس رسائل حبيبها الغادر . . » . ثم أضفى بيتهوفن على هذا الفن شيئاً من أنفاسه المتأملة المركبة بحفنة من الأغنيات ، الى أن جاء الى الوجود الموسيقي سيدُ هذا الفن بلا منازع : « شوبرت » (١٧٩٧-١٨٢٨) .

كان مطلع القرن التاسع عشر في ألنمسا نموذجياً في لقانه مع موهبة شوبرت من أجل فن « الليد » . فقد طلع شعراء بقيادة گوتة يرفعون لواء الرومانتيكية من شكل شعري جديد تكون فيه القصيدة الغنائية معبّأة بالعاطفة ، ولغتها مشحونة بالمشاعر ، التي تستصرخ الموسيقى من

أجل الإنجاز . كما أن الموسيقى حققت تقارباً نموذجياً مع الشعر والأدب عموماً . في هذه المرحلة وعلى امتداد القرن التاسع عشر كله . الى جانب أن آلة البيانو أصبحت في أحسن حالاتها كمالاً وطواعيةً . (أول صنعها تم عام ١٧٠٠في ايطاليا على يد كريستوفوري) . كل هذه العناصر كانت تنتظر الموهبة التي ستأخذ بها الى طريق «الأغنية الجدية» . التي لا يمكن تصور موسيقى جدية دونها .

عاش فرانتس شوبرت واحداً وثلاثين عاماً فقط . أنجز فيها . الى جانب سيمفونياته التسع وأعمال البيانو المنفرد المئة والعشرين وموسيقى الغرفة التي تجاوزت الثلاثين . عدداً خيالياً من الأغنيات تجاوز الستمئة . ولذلك تبدو اللحظات التي تنتسب لحياة شوبرت . شأن لحظات موتسارت . انعكاسات نادرة من عالم علوي .

الأغنيات مختلفة في النوع والطول والجدية . ومادتها متنوعة تتقافز بين : الحياة . الموت . الحب . الطبيعة . الحيوان . البلدان . الفصول والمواسم . وكل أغنية عبارة عن دراما صغيرة . دراما داخلية أحياناً . وأحياناً قصة بعدة أصوات . أو مراقبة متأملة لشئ من الحياة . أو استحضار قوى غامضة من الذاكرة عصية على الإدراكِ . ولنأخذ من أغانيه هذه العينة . التي طالما شُغف بها المغنون . وهي أغنية -ERL KING . والإسم لروح شريرة في الأسطورة الألمانية تخطف الأطفال الى الموت . حكاية تتوزعها ثلاثة أصوات : أبٌ يتعجل في العودة بطفله عبر الغاب الشتائي المظلم الى البيت . طفلٌ يمرض . وعبر الحمى يسمع شبح الموت في صوت « أيرل كنگ » . يدعوه باغواء ليصبح واحدا من رعاياه . الشخصيات الثلاث متميزة في هذه القطعة . التي لا تستغرق إلا أربع دقائق . وحولها تصف مفاتيح البيانو المناخ المتجهم والليل ووعود الشبح الزائفة :

من الفارس . في هذه الريح والهزيع الأخير من الليل ؟

إنه أبٌ وصغيره . يحتضنه بذراعيه ليبعث فيه الدفء .

« لمَ يا صغيري تخفي وجهك مذعوراً ؟

« ألا تبصر يا أبي الأيرل كنك بالتاج والحاشية ؟ »

« ليس ما ترى يا بني غير ضباب منحدر »

« أيها الطفل المحبب تعال معي

فلدي من الألعاب ما ترغب ، حيث حقل الأزهار

وثياب الذهب عند أمي »

« أبي ! أبي ! ألا تسمع ما وعد به الشبحُ هامساً ؟ »

« لتهدأ يابني ولا تخف ،

فما هذا إلا عويل الريح عبر الأغصان »

« ألا تذهب معي ؟ صغيراتي بانتظارك ،

ومعك سيلعبن مساءاً ، ولك سيغنين ويرقصن »

« أبي ! يا أبي ! ألا ترى صغيرات الأيرل كنك وسط تلك الظلمة ؟ »

« لا أرى ، يا بني ، غير صفصافة عتيقة شائبة »

« أحبك ، ووجهك الحلو يستثيرني ،

فإن لم تستجب يسيراً سأستخدم القوة »

« أبي ! ياأبي ! إنه يمسك بي الآن ،

وقبضته الباردة تؤلمني ! »

يرتجف الأب ويدفع بفرسه مسرعاً ،

حاضناً بقوة طفله المحموم بين ذراعيه .

يصل البيت فزعاً مكروبا

وطفله بين ذراعيه ميت .

الأغنية وضعها شوبرت عام ١٨١٥ ، وكان في الثامنة عشر من عمره . وهو العمر الذي الف فيه سيمفونيتين وأربع سوناتات وأداجيو وأثنتي عشرة مقطوعة رقص وعشرة تنويعات على البيانو وقداسين وخمس قطع درامية الى جانب ١٤١ أغنية .

في « ايرل كنگ » تفتتح البيانو المصاحبة الاغنية بثلاث نغمات متتابعة كعدو الفرس . والشخصيات الثلاث إنما تتمايز بتمايز حركة الإيقاع في اللحن الذي يؤديه صوت المغني . طبقة الأب أخفض ، بصورة واضحة ، من طبقة الطفل . في حين تنفرد طبقة الشبح بلون الإغواء الناعم ، وكأنها تقبل من عالم آخر .

القصيدة للشاعر گوتة ، وهي واحدة من أكثر من ثلاثين قصيدة انتخبها من عميد الحركة الرومانتيكية الألمانية ، بفعل لغته الصافية ، التى عبر فيها أصدق المشاعر وأعمقها وأكثفها .

عاش شوبرت ومات في ڤينا ، فقيراً معدماً مثل عائلته . وكانت عبقريته الموسيقية ، على امتداد حياته ، في الظل . وكذلك نتاجه الغزير ، الذي لم ير النور إلا بعد رحيله بعقود . وبالمقابل عاش الشاعر گوتة (١٧٤٩-١٨٣٢) معظم حياته المنتجة ومات في ڤايمر . وهو ينتسب لعائلة موفورة العيش ويتمتع بموقع اجتماعي ووظيفي وثقافي رفيع المستوى . وكانت عبقريته الشعرية والفكرية تحت الأضواء وهالة المجد على امتداد حياته الطويلة .

ولكن بعد رحيل الإثنين لم يشأ التاريخ إلا أن يعبث بمقدرات العبقريين . فلقد بدأت الظلال تزحف ثقيلة فوق قصائد الشاعر الكبير ، مدفوعة برياح الرومانتيكية العاتية التي ازدهت بها اللغة الإنكليزية ،

حتى كاد گوتة أن يعود محلياً . في حين بدأت أغصان موسيقى شوبرت تتفتح وتورق لتخرج من بستان ڤيينا الظليل الى حدائق العالم . وفي كل مكان بدأت التطلعات تشرب من ينابيع شوبرت ولا ترتوي ، خاصة من ينبوع أغانيه .

كان شوبرت يرقب بشوق ، وهو شاب فتي ، نتاج الشاعر الشيخ من بعيد . يطمع بالتقرب اليه ، هو الذي خبر الشعر الألماني ، ويؤمل النفس بلقاء . فلقد كان في مرحلة النضج لا يتوقف يوماً عن انتخاب قصائد ملائمة من هذا الشعر الألماني الوفير ليبعث بها أكثر من حياة من غنى ألحانه . قصائد لمشاهير مثل شيلر وهاينه وموللر . . ولكن إعجابه الأشد لم يتجاوز گوتة ، حتى أنه وضع ألحاناً لثمانين من قصائده .

ولقد حدث أن أرسل مجموعة من هذه الألحان المبكرة الى گوتة ذاته بيد جوزيف ڤون سباون ، ولكن گوتة لم يكلف نفسه حتى النظر اليها . والمدهش أن هذا الشاعر الكبير الذي كان وثيق الصلة بالموسيقى والفن ، وعميق الصلة بموسيقى الشعر داخل قصيدته الغنائية ، ظل يحلم بموتسارت ، المؤهل الوحيد لتلحين « فاوست » كأوپرا ، كما قال لإكرمان ، الذي سجلها في كتابه الرائع « أحاديث مع گوتة » . وظل يحلم حتى آخر سنوات عمره بإعداد أغانيه موسيقياً : « واحدة من هذه الأغاني قد تؤدى على لسان فتاة حلوة مع الپيانو في مكان ما . ولكنها ستظل صامتة بين أبناء جلدتي . . » . قال ذلك عام ١٨٢٧ ، العام الذي كان شوبرت قد أنجز فيه كل ألحان القصائد الثمانين .

لقد تجاهل گوتة الشهير محاولات شوبرت المنسي ، ولم يلتفت إلا بحكم الصدفة الى لحن أو لحنين ، في حين كان يحتضن موهبة الصغير مندلسون ، الذي يجيئه من انكلترا ، بحكم انتمائه الى ذات الطبقة المرموقة .

الى جانب الشهير گوتة ، هناك شاعر ألماني مغمور يدعى وليم

موليـر ، تـوفي شاباً عام ١٨٢٧ ، عام وفاة بيتهوفن وقبل عام من وفاة شوبـرت . خلف حفنة من القصائد كان يأمل ، في رسالة كتبـها لصديق قبل وفاته ، « علَّ روحاً شقيقة لروحه ستلتقط أذناها الألحان الكامنة في كلمات قصائده وتعيدها أغنيات » . ومن ألاعيب القدر أن تجد هذه القصائد المنسية « روحاً شقيقة » في شخص شوبرت لتبعث فيها الألحان الخالدة وتشيعها الى أركان الأرض الأربعة . حدث كل ذلك في حياة الشاعر موليـر دون أن يعرف . فقد كان شوبرت ينتخب القصائد التي تعجبه ، كما قلت . ويضع لها الألحان في عزلته ، ثم يعرضها لاهياً على نخبة من أصدقائه الشبان ، وبعدها تُطوى في الأدراج .

من مجموعة مولَير تنفرد دورة أغانٍ بالشهرة والمجد تضم ٢٤ قصيدة تحت عنوان « رحلة الشتاء » WINTERREISE ، تدور حول عاشق خائب ينتهي الى التجوال عبر أصقاع شتائية متجلدة ، حاملاً عبء رأس لا يهدأ وينتهي الى الجنون .

(كتبت هذه الأحاديث في لندن ١٩٩٩)

رباعية لوفيلد
مقاربة بين الشعر والموسيقى

١

هذه محاولةٌ لدراسةِ قصيدة لي تتخذُ زاويةَ نظر تخضع للاعتبارات التالية : انني كاتب القصيدة ، الذي يعرف ، أو ما زال يتذكر ، شيئاً من أسرارها . ويقدرُ ان يستعيدَ ، عبر ضباب تجربتها القديمة ، دوافعها ومآلاتِ هذه الدوافع في النص وانني كتبتها تحت تأثير وأسر محبتي للموسيقى ، و«الرباعية الوترية» خاصة . والأخيرة هي مصدر عنوان القصيدة . وانني ، أبداً ، أسيرُ المراقبةِ النقدية للنص الذي أقرأ ، أي نص . وهي فضيلة قادتني الى سبل الخلاص من الموروث الشكلي الذي يُثقل الشعر العربي ، والشعر العربي الحديث خاصة . وجعلتني اتفحص العمق والجمال في المعنى اولاً ، باعتبارأن الشكل أحد تطلعات المعنى ، أو تطلعها الحسي الفريد . ان جمال المعنى هو الذي يهيء الفرصة للشكل الجميل ، وعمقَ المعنى للشكل العميق . فلا يوجد جمال مجرد عن جوهره الخبئ في المعنى .

هذه الاعتبارات سوف تعطي لمقالتي صبغةً نقديةً غير مألوفة . فهي مقالةٌ في «المخيلة» غير مجردة عن « الذاكرة» . بفعل طابعها الشخصي ، الاستعادي . وهي مقالةُ في الموسيقى . حتى لتبدو انها تود لو تنصرف للموسيقى اكثر من انصرافها للشعر . ولكن طابعها النقدي لن يغادر السطور بفعل المقاربة الدائبة بين بناء القصيدة الفني والعناصر الاساسية في هذا البناء وبين « الرباعية الوترية» .

والمقالة ، في النهاية ، متابعةٌ غنائية لنشأة نص شعري استكمل قوامَه على الورق قبل سنوات .

٢

بعد سبعِ سنوات من الاقامةِ في لندن ، سبع سنوات من الوحدة التي لا تنطويِ على سعادات أرضية ، أصبحت «الذاكرةُ » اشبه بكائن يستقل بنفسه مع الايام . ولكن استقلالها المجازي لا يمنعها من ان تشكل الينبوع الفياض لكتابةِ قصيدة . إلا ان هذا الاستقلال ، حتى في مجازيته ، هو ضربٌ من التعبير عن منتهى الانقطاع ، لا الى النفس ، بل عن الجذور .

في أواخر عام ١٩٩١ كتبتُ قصيدةً بعنوان « الوحش » . ولم يكن هذا الوحش غيرَ «الذاكرة » التي تركتها ذات يوم « فوق مشجب » ، حين غادرت البيت الى المنفى .حتى استحالت بفعل الانتظار الى ما استحالت اليه .

أصبحت هذه الذاكرةُ – الوحش – ينبوعاً لقصائد عديدة . ولن اتجاوز الحد اذا ما قلت : لقصائدي جميعاً . وبفعلِ التماهي أو الاندماج بين الذاكرةِ والوحش فان الينبوعِ الذي تولد منها لن يكون الا ينبوع ماء داكن بالضرورة . وليكن داكناً بفعل العمق ، وبفعل المرارة ايضاً .

اذن ، القصيدة التي أنوي دراستها ، هي قصيدةُ «ذاكرة» تحركُ مياهَ ينبوعها العواطف . وما «المخيلة» التي فيها الا وليدة هذه العواطف التي تدفع بمياه ينبوع «الذاكرة» الى مجرى الاسرار لتحيلها الى اسطورة . الى مخيلة لا تقاس بحجم الكلمة التي وراءها او بحجم الجملة . بل بحجم العواطف وحدها . ولذلك فهي تأبى ان تتجرد .

كنت في عام ١٩٨٥ ، سنةَ كتابةِ القصيدة حيث لم أعدْ اذكر منها الشهر واليوم ، اسكن بيتاً من طابق أرضي واحد . تحيط به حديقةٌ من جانبيه ويشكل حلقة من بيوت متشابهة في شارع تضفي عليه الخضرةُ وانخفاضة البيوتِ ذاتِ الطابق الارضي الواحد مُسحةً ريفية . كان اسم

الشارع Lowfield Road . تتوزع رصيفيه اشجارُ صفصافٍ ودردارٍ متفرقة . وتتواصلُ حدائقُ البيوت الامامية وراءها على امتداده . حتى ليبدو شارع « لوفيلد » متوافقاً تماماً . بفعلِ لمسته الريفية ، مع تنهدات صغيرة لا تخلو من سخام احتراق ، تنهدات تشكلُ الدليل الوحيد والاكيد على وجودي المتواضع بين الاحياء من ساكنيه .

البيت ، الذي اسكنه مع زوجة وطفل ، تتوسطه غرفةُ جلوس مستطيلة تطل واجهتها على حديقة البيت الامامية ، بينما تنتهي ، من الخلف ، بغرفة المطبخ الذي يطل بدوره على الحديقةِ الخلفية . وعلى جانبي غرفة الجلوس غرفتان احداهما للنوم والثانية مكتب حشدت فيه ما أملك من كتب واسطوانات وأوراق . وكانت الثالثة من نصيب الصغير الذي بدأ يكبر مع الايام .

من شباك غرفةِ النوم كنت أطل كل صباح . ولعلي كنت أصغي ، الى الاسرار الصغيرة الصامتة في حديقة البيت الامامية ، والى الشارع الذي ينبيء ، بفعل صمتهِ المدهش ، عن مفاجأة . وورائي تستقر زوجتي على السرير نصف نائمة .

سيرد هذا المشهد في القصيدة . ولكن الصغير « سامر » سيفلت من قبضة الزمن اليومي الى زمن القصيدة « اللازمني » . سيفلت من البيت ليكون اشبه بحيوان بري عار داخل دغل الحديقة . ولعلنا جميعاً سنفلت من قبضة الزمن ، بصورة من الصور . سنفعل ذلك ما ان ندخل النص .

ولكنني وحدي ، وعلي هنا ان استدركَ محترساً كشاعر مورط بمهمة نقدية ، ولا يملك القدرةَ على الافلات من قبضة زمنه التاريخي كما فعلت الزوجة والطفل . وسبب عجزي يكمن في انني اسير « الذاكرة » . أسير الحلقة غير المنسية ، بل الماضية ، من الزمن القاهر .

معظم سكان شارعي شبه الريفي من المسنين . فطبقةُ الاعمار هذه تفضل عادةَ السكن في بيوت الطابق الارضي الواحد . وشارع « لوفيلد »

نموذجي في هذه الخصيصة . وهذا يعني ان سكانه ، يضفون على خضرتهِ وسمائهِ المفتوحة الواسعة ، بعداً اضافياً من الهداةِ والصمت .

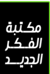
ولذلك لن يكون اعتباطاً ان تخرج ، في المشهد الاخير من قصيدتي ، الجارةُ العجوز « تجمعُ في قبعةِ القش ندى الاعشاب » . الغريب انني قلت في قصيدتي « الجارة » ولم اقل «الجارة العجوز» . وكأن المشهد – الذي لا تولده المخيلة المجردة بل العواطف – يفترض مسبقاً ان تكون الجارة عجوزاً بالضرورة!

قلت ان الذاكرة هي الينبوع ، والذي مَنح هذه القصيدة . وجوداً هو الايقاع . ايقاع المياه المتدفقة في الاعماق ، مياه الذاكرة .

هذا الايقاع تشكل بهينة مكانية . وكثيراً ما يحدث هذا لدى الشاعر . لدى الموسيقي يكون الايقاع خالص الزمانية ومجرداً ، خالصاً واكثر صفاءً . لدى الشاعر لا تتوسط غير الكلمات . والغريب انها لا تملك ان تقلد الموسيقي بتجردها فتتجرد . فالكلمات «المجردة » في المعنى ذهنية وليست شعرية . وانما الكلمات الشعرية التي تتجسد الكلمات البصرية . ولذلك كان لجملة «في ساحةِ الاندلس » بالقصيدة وقع خاص .

« ساحة الاندلس » استدارة واسعة ينتهي اليها باص رقم (٢١) الذي يبدأ رحلته من « الحارثية » . كما ينتهي اليها باص (٤) الذي يبدأ رحلته من « ساحة الميدان » . وكلا الخطين امتداد تجوالي اليومي في بغداد . تجوال المشرد الذي لم ينتزع الزمن منه هويته هذه حتى لحظة كتابةِ هذه المقالة .

ولكن القصيدة لم تبدأ مع نهاية باص (٢١) أو باص (٤) . بل هي اتخذت من « ساحة الاندلس » ونهاية الباصين (٢١) و (٤) ، منطلقاً للرحيل الى المنفى . لان « ساحة الاندلس » ، هي أول ما يواجه المخمور



الذي يغادر نادي «اتحاد الادباء في العراق» ليلاً . ولذلك فهي تقرن بالليل عادة . وبمنتصف الليل ان اردت الدقة . فأنا ، ومعظم ندماني الذين ودعتهم يوماً كأشجار خريف ، لا أخلف ورائي بوابةَ «الاتحاد» إلا لأواجه ليل الوحشة في هينة « ساحة الاندلس» .

«متى ، تُرى ، يُطفئ ضوءُ الفجرِ هذا الضوءَ ،

أو ينتشرُ العصفور ؟ »

لان «ساحة الاندلس » مزحومةٌ بأضواء النيون . الاضواء الكاشفة . لان على اليمين منها ، وعلى مبعدة دقائق ، يقبع شبح « مديرية الأمن العامة » . وعلى امتداد جدران البنايات في جهة اليسار تخفق اللافتات وقد تزينت بشعاراتِ حول المستقبل الذي يفتديها الماضي والحاضر وأبناؤهما . وبينها ثقوب مكبرات الصوت السوداء مباركةً ذات المستقبل بالهتاف والاغاني والضجيج . وهي تكاد ، لارتفاعها واتساعها ، تطلُّ على «الاتحاد» ذاته .

وفي «الاتحاد » حفلةُ راقصين ، يذكروني ، دائماً ، بحفلة الراقصين على شاطئ البحر ، في المشهد الاخير من فيلم « حين يطفو السمك في الماء» .

مشهدُ الحفلةِ هذا ، مأسوراً باللافتات ومكبراتِ الصوت ، هو آخر عهدي ببغداد ، قبل ان اغادر الى المنفى ،

«لا باحثاً ، سدىً ، عن المعنى

ولكن هرباً من المعاني السود »

٣

سأواصل في حقلِ الذاكرة ، قبل ان انصرف الى دراستي الموعودة حول مقاربةِ النص بالموسيقى . فالذاكرةُ شجيَ أطمئن اليه . وانا شاعر لا احترس من التراجيديا . بل اجد فيها طمأنينة . لا لأنها تطهيرُ للنفس . بل لانها البلوى التي توقظ الحواس وتفتح للوعي سبله السرية . ولذلك لا تكتفي القصيدة بمفتَتح « ساحة الاندلس » . حيث لا ضوء للفجر ، ولا ينتشر العصفور ، بل تقتحم حفلةَ « الاتحاد » حيث « الراقصون كالرحى » ولكن « على مدار خوفهم من لحظة الصحو » .

المشهد جحيمي ، لا شك في ذلك . « تدور الكأسَ والرأسَ » والنادلُ « حسين » لا يهملني وكأنه يخشى من صحوتي . فهو يسألني كلما عرضَ لي او عرضتُ له : « ربعاً آخراً من العرق ؟ » . وهو يقصد : هل تريد ؟ وأنا لا اكاد أتبين سبيلي . وامرأة قبالتي على المائدة تبتسم بمكر . ومن تحت المائدة ، في الظلمة التي تؤالف بين جنادب العشب وبين الاقدام ، « تدسُ بين قدميَ قدماً ثالثةً » وهي تهمسُ « ترقصُ ؟ » . وانا استجيبُ نصفَ واعٍ . « ثم استحيلُ في يديها كرةً من الشبق ، تطرحها أرضاً فلا تبلغُ مستَقرَها! »

انا الذي اصبح كرةً مطاطيةً من الشبق . تمسك بها المراةُ العابرةُ عابثةً ، ثم تُلقِي بها على ارضِ المرقص الكونكريتية . كرةُ المطاط تنطّ وتقفز ، وتنطُ وتقفز دون مستقر على الدائرة المبلطة . ولعلها تنطّ وتقفز خارجها ، عابرةً الفجوات والفراغات التي تتركها حمى سيقان الراقصين ، الى الحديقة الواسعة ، حديقة « الاتحاد » .

لشدّ ما يؤلمني ان استعيدَ صورةَ « كرةِ الشبق » هذه . لأن « كرة الشبق » المطاطية عادةً ما تكون وليدة الرعب ، لا وليدة الحرمان .

كانت الاغنياتُ الراقصة التي تشدّ السيقان الى الحلبة ضرباً من الهستيريا . لانها ، وهي تخرج من فم مغنيها ، عصفورُ ذليلُ تحت

اجنحةِ كواسر من الطير ، بادية الشراسة . تحت اصواتِ الاناشيد والاهازيج العقاندية التي تطلقها مكبراتُ الصوت في كل ركن ، خارج « الاتحاد » . وما على الراقص العقاندي ، بدوره ، الا ان يزاوج بين مباهجه الفردية التي تحاول ان تجد لها ملاذاً في جسده ، وبين المباهج الجماعية ، مباهج القطيع التي هي ضربٌ من الفرار من الجسد والروح او من انتهاكهما . وانا المخمور لا أملك ان اجردهم من انسانيتهم . فهم ، تحت مكبرات الصوت وتحت خفق اللافتات التي « كتبت الاقدارُ وعيدَها فيها » ، لا ملجأ لهم « الا في مدارِ خوفهم من لحظة الصحو » .

وانا تأخذني الخمرةُ الى فقدان يشبه الغيبوبة . هذا يحدث لكثيرين ممن ينتسبون الى فصيل الكتاب ، رعاة المسؤولية والمثل الخالدة ! ما من احد يكشف عن ضعفه امام الاكذوبة ، ويرى في « الكلمات » التي استكملت قداستها حيواناتٍ مفترسةً لا تتوقف عن هرس لحمنا النيء بين انيابها . كنت في طريقي الى الفقدان ، منحنياً على الطاولة . أحدّقُ ، وعلى فمي ابتسامة اليائس ، بالكلمات تتساقط اشبه بحبات الثلج التي نعبئ بها كؤوس « العرق » . كلمات : الثورة ، الحرية ، القومية ، الوطن ، اليسار ، الشهادة ، الشرف ، المسؤولية ، التقدم ، المستقبل ، البعث ، الشعب ، الطليعة ، البعد القومي ، الوحدة ، الكفاح ، النضال ، المسيرة ، العروبة ، الامية ، الجبهة ، الفداء ، الاعداء ، الخائن ، المشبوه ، العميل ، الاجنبي ، الاصابع الخفية ... تتكاثف وتتحول الى حيواناتٍ مفترسة لا استطيع ان اغمض عيناً عن الدم البشري الذي يتقاطر من بين انيابها .

ويُخيّل إلي ان الفقدانَ الذي يشبه الغيبوبةَ يتحول ، هو الآخر ، الى غصون اشجار تنحني حولي ، وكأنها تكشفُ فيما بيننا « سرّ سقوط الورقِ الذابل » . اشجار تشبه ستاراً يرتمي فوقي و « يحجبني عن الوطن » .

هل تكفي اشارةُ كهذه ، في قصيدة ، عن اول المنفى .

٤

ليست الذاكرةُ أدنى مقاماً من الموسيقى . ولقد شغلتني في الفقرتين السابقتين عن مقاربةِ النص الشعري بالموسيقى ، لانها « سيدةُ آلهات الالهام » كما يقول اليونانيون . ولانها ، بالنسبةِ لي شخصياً ، الخبرة الشعرية التي تصلُ الكلمةَ بالحياة .

يقال إن استكشافَ الدور الذي لعبه « الزمنُ » و « الذاكرة » في حياتنا هو واحدُ من ثلاث مساهماتٍ كبرى أسّست معارفنا حول الكائن الانساني وحول المجتمع الانساني في العصر الحديث . المساهمتان الآخريان هما « الماركسية » في البحثِ عن طبيعةِ التغير الاجتماعي ، و« الفرويدية » في تحليلِ النفس البشرية .

ويقال اننا في قرننا العشرين بدأنا نتعرف على أن « اللغةَ المجازية» وتوليدَ الصور ، الى جانب «الايقاع» ، انما يتشكلان بفعلِ الذاكرةِ والخبرة . وان المخيلةَ الشعرية ما هي الا فعلُ تمرّن الذاكرة ، والقدرةُ على استعادةِ الاحداث الماضية ، وعلى تتبعِ نمط الجمال ومحاولةِ فرضه على تدفّق الحياة . ان هذه المعرفة الحميمة لأنفسنا تمكننا من الدخولِ لقلوبِ وعقول الآخرين . ذلك ان الشاعر ، بذاكرتهِ المدهشة ، ملائمُ تماماً ، وبصورة استثنائية ، للقيام بهذا الفعل من التعاطف الخيالي .

رواية بروست « البحث عن الزمن الضائع » اعظم شهادة في النثر . تقابلها شهادةُ وردزوورث في قصيدته الكبرى « The Prelude » في الشعر . وهما شهادتان تجسدان فعل الذاكرة . ولكن فعل الذاكرة ، كما توحيان ، موزع على كل نص شعري يستحق هذه التسمية .

ارجو ان لا يُخلطَ فعلُ الذاكرة بالحنين . لان الحنين إلغاء للحاضر في حين فعل الذاكرة تعزيز له .



الشعر العربي القديمُ ، والحديث منه ، مفعمٌ بحاسة إلغاء الحاضر بفعلِ افتتانه بالحنين . والحنين ، اذا لم يكشف عن وجهه مباشرة ، يتخذ ما لا يُحصى من الاقنعة . إحداها ، والاكثر شيوعاً ، هجوُ الحاضر ممثلاً بواقع الحال . أو المكابرة بالذاتِ المختارة متعاليةً عن واقعِ الحال ممثلاً بالقطيع . وانت تجد لهذين النمطين شواهد لا تحصى من الماضي والحاضر .

ان شدة شيوع هذه الحالة جعلت الشاعر وناقد الشاعر وقارئ الشعر باسم الحداثة ، يفزعون الى انكارها جملةً . اعني انكار حالةِ الحنين ، وانكار الذاكرة معاً . وكأن فعل الذاكرة يتضمن حنيناً بالضرورة .

اذكر ، ايام النشوات الفارغة للستينيين ، ان احد ابناء جيلي كان مأخوذا بنظرية استحدثها حول الشعر تُعنى بـ « إلغاء الذاكرة » ، وبناء النص الجديد « بكورياً » و « من الفراغ » . وكنت اعرف ان « مخيلته » الطليقة ، التي ولّدت لديه فكرة « النص بلا ذاكرة » ، مخيلة محرومة من دفء الذاكرة . وكنت اعرف ايضاً ان صبوات الشاب فيه أسرته داخل مفردات لا معنى لها . وأن مخيلته ، غير المعززة بمعرفةٍ عذابات وأسى وطموحات الكائن الانساني ، لم تستطع ان تملأ هذه الكلمات بالمعنى بل بدوامات الفراغ المصوتة . واعرف ان نظريته موزعة اشلاء في قناعات شعراء للحداثة المصوتة كثيرين .

ان فكرة « الجديد » والشاعر « الذي جاء بجديد » ، فيما وراء الظاهر ، ليست بعيدة عن مسعى نظرية « إلغاء الذاكرة » . ولك ان تنظر من ذاتِ الزاوية ، الى كل مظاهر المطحنة اللغوية ، وتراكم الصور ، والتشظيات ، والتعميات والتشكيلات التي توهم بالتركيب ، على انها وليدة « الغاء الذاكرة » او وليدة إغفالها .

الكثير يغفلُ ان مسعى القصيدة « الجديدة » مسعى وهميٌ

ومضحك . إذ ما من قصيدة «جديدة» . هناك «اعادة كتابة» للقصيدة . أية قصيدة . تحت خفقة جناح الذاكرةِ المهيب . « اعادة كتابة» متواصلة ولا نهائية . والذي يفترض انه يكتب «جديداً » « بكورياً » «مدهشاً في بكوريته» ، بالمعني الحرفي للكلمة ، انما يفترض ، بالضرورة ، انه يكتب خارج ذاكرته . اي خارج جذوة الانسان الذي فيه . ورغم ان الأمر يبدو مستحيلاً ، إلا انه ممكن في ظرف متداعٍ كهذا الظرف . وفي مرحلة لا هوية لها كهذه المرحلة . حيثُ لا يستَعصي على الكائن البشري ان يعيش ، في ارقى لحظاته إبداعاً ، اكثرَ لحظاته وهماً وخديعة .

٥

عرف «بودلير» بنباهة الشاعر المكترث . ان أشكال الموسيقى الجديدة ، خاصة موسيقى « ڤاكنر» ، قادرة على ان تمس القلب البشري بصورة اكثر غرابةً وعمقاً مما فعل الكثير من الشعر الفرنسي الكلاسيكي . وعرف ايضاً ان إدراكاً اعمق للموسيقى قد يمكن الشاعر من تنمية موارد نافعة للغته ، ويحرك استجابة كلية من اعماقِ روحه .

على أثره جاء «ملارميه» و «ڤاليري» والرمزيون جميعاً . ثم مسّت لمسات بودلير شغاف الشعراء الانكليز ، الالمان ، الايطاليين . وتهشمت القشرة الخطابية والوعظية ، واصبح الشعر يتشَرفُ بالانتساب الى التأليف الموسيقي ، يتشرف بقرابة الشكل والجوهر : في تنوع طبقات الصوت ، واللين والشدة ، والنظام الايقاعي ، والنمو الهارموني . حتى اصبح «ولت ويتمان » البعيد . في القارة الاميركية ، يجد ان شعره لم يولد الا من رحم « الاوپرا الايطالية» . والنقاد يعزون ذلك بالشواهد في «بنية قصيدته» .

ثم تجئ ، في القرن العشرين ، الشاعرة « أديث سيتويل » فتكتب قصائد تحت تأثير اعمال موسيقية بعينها ، او موسيقيين بعينهم . مجموعتاها « Facade » وليدة Transcendental Excercise للموسيقي « ليست» وبيت شعرها :

"The brown bear rambles in his chain"

جاء من وحي اغنية للموسيقي « ستراڤنسكي» ، سيد الايقاع في الموسيقى الكلاسيكية الحديثة . ثم تلوح «القصائد الاخيرة» للشاعر « ييتس» ، وكأنها معادلٌ لغوي لرباعيات «بيتهوفن »الأخيرة . وكذلك اجتهادات « اليوت» النقدية ، خاصةً في مقالته الشهيرة «موسيقى الشعر » ، حول «الثيمات المستعادة » التي يفترضها طبيعية في كلا الشعر والموسيقى .

« شيللر » ، من قرن سابق يصرح :« ان مدركاتي بلا موضوع اول الامر » ، وهو يتحدث عن تجربة كتابة القصيدة ، « الموضوع يتشكل لاحقاً . ثمة مزاج موسيقي لدي يسبقه ، وبعد هذا المزاج تتبدى الفكرة الشعرية » . وكأن الفكرة الشعرية ، او القصيدة بجملتها ، تنمو من بذرة « ايقاع » .« ايقاع » وليس « وزناً » . هذا الايقاع قد يكون متلبساً بكلمة واحدة ، او بجملة واحدة . او قد يكون ايقاعاً مجرداً لا تبين فيه كلمات او جمل .

كثيراً ما يُرى « الايقاع » مقروناً بالجانب الخفيّ الليلي من العقل . بالنوم ، والظلمة والاحلام ، والذكريات العميقة والبعيدة . يوضح تي . أس . اليوت ذلك بقوله « إن الفنان اكثر بدائية ، واكثر تحضراً في آن ، من معاصريه » . ويقترح مصطلح « الخيال السمعي » ليصف الدور الذي يلعبه النبض الايقاعي الغامض في الشعر . الذي يبعث الحياة فيه ، معتقداً بان هذه الفاعلية تمكن الشاعر من ارتياد المشاعر والافكار البدائية الكامنة في اعماق طبيعتنا .

هذا المسار من التبصر بالموسيقى ، من زاوية نظر الشاعر ، لم يمس شغاف احد من شعرائنا ، الا القلة القليلة .لان هذا الشغاف ،إذا ما افترضنا انه موطن العواطف ، وضع ارادة اختياره بين امرين ، وفق ثنائية الاسود والابيض : بين ان يرتمي في احضان الايقاع على انه « وزن » مكتمل النظام وذو قداسة . ويميت فيه ، في إحالته الى نظام رتيب وعددي ، كل روح الموسيقى . وبين ان يرفضَ « الوزن » بوهم ان الايقاع هو موسيقى « داخلية » لا صلة لها بالأذن . وبذا يميت الايقاع والوزن والأذن معاً .

الأول يعمق ، بفعل انصرافه المجرد الى موسيقى الكلمة والجملة ، الهوةَ بين الكلمة والجملة وبين معانيها . فيقدم لنا على طبقٍ حلوى ملونة ولكن من زجاج او شمع .

والثاني يحثنا على الاصغاء ، عبر نصه النثري ، الى موسيقى

الكواكب الخفية . وهو لا يفرق بين « الرباعية الوترية » و «التنويع» . او بين « اللحن » و «الهارموني» أو بأقل تقدير بين « المتدارك » و«الطويل » .

كلاهما أجهز على أذنه فأحالها صماء . تماماً كما أجهز القدر الاعمى على اذن «بيتهوفن » وهو بعد في مقتبلِ العمر . ولكن ارادةَ الفنان لدى بيتهوفن استثمرت كل عذاباته لصالح اذن داخلية ، شأن البصيرة ، منحت لأذاننا جميعاً ، ولارواحنا ، هذه النعم التي لا تبلى مع الايام .

في «رباعياته الاربع» حاول «اليوت» ان يقارب بين النص الشعري ، من حيث البنية ، وبين العمل السيمفوني ، او الرباعية او السوناتا ، من حيث اعتماد هذه الاشكال الثلاثة على ما يسمى بـ «شكل السوناتا» او قالبها . هذا الشكل الذي يمثل اكمل الصيغ للتعبير عن الافكار الموسيقية . وهو يعتمد على التعارض بين الافكارالمتباينة التي تثير التشويق . ويتألف قالب السوناتا من ثلاث مراحل أو اقسام . القسم الاول يسمى «العرض » Exposition ، والثاني « التفاعل» او التطوير بين ألحان القسم الاول والانتقالِ بها لمقامات اخرى Develop-ment . والقسم الثالث يسمى « التلخيص » او إعادة العرض Reca-pitulation . وهو إعادة الحان قسم « العرض » حرفياً من المقام الاساس للمقطوعة . وهذا القالب يحتكم اليه ، عادة ، في الحركة الاولى وحدها .

والشاعر ، كما ينصح « اليوت » ، ينتفع من هذه « البنية » ولا يحتكم اليها . ينتفع منها لان الشاعر يرغب ، عميقاً ، بالخضوع لقوانين شعرية صارمة . ولا يحتكم اليها ، لان الشاعر يرغب ، عميقاً ، بالحرية في نمو وتطور النص الشعري بين يديه . هذه الحرية التي تفتح لديه كل امكانات «التنويع» الحر Variation .

هذا جانب من بنية «شكل السوناتا» . ولكن هناك جانباً آخر ، او جوانب اخرى ، من بنية العمل الموسيقي تعتمد «القيمة المستعادة » وهي الفكرة او اللحن الذي يتكرر على امتداد العمل . شأن «الموتيف» الفاكنري . او «الفكرة» التي تنمو على تناوب عدةِ آلات . او تعتمد «البيان والبيان المضاد » Statement and counter-statement ، او الفكرة وما تقابلها ، متعارضةً او متوافقة معها . كفكرتي « النهر» و«البحر» في The Dry Salvages وما يرمزان اليه من ضربين من الزمان عالجهما «اليوت » : الزمان الذي نشعر به عبر نبض جسدنا ، في حياتنا الشخصية . والزمان الذي نتعرف عليه عبر مخيلتنا ، ممتداً الى ما ورائنا ، الى ما وراء حسابات المؤرخ ، ومتواصلاً بلا نهاية بعد موتنا .

«اليوت » ذهبَ بعيداً مع البنية الموسيقية . ولم ارد بهذا الشاهد ، الا الاشارة الوجيزة . اما الشاعر ، شاعر دربة الاذن فيكفيه ، إن شاء ، الجوهريَ المتعين في – الاحساس بالايقاع والاحساس بالبنية . لان القصيدة انما تبدأ من مشاعرَ موقّعة ، او فكرة موقعة ، او كلمة موقّعة ، او ربما تبدأ من ايقاع خفي المصدر ، مجرد .

٦

في قصيدة « رباعية لوفيلد رود » لم أعتمد « شكل السوناتا » عن حرفية وقصد . فأنا لست موسيقياً معنياً بالتقنية . ولم اعتمد وسائل البناء الاخرى ، شأن الموسيقي . بل حاولت بناءً أيسر واكثر طواعية . ولعل الأبنية الاخرى ، او العناصر الاخرى « لشكل السوناتا » جاءت عفو قدراتي المأسورة بـ « الاحساس بالايقاع والاحساس بالبنية » .

كلمةُ « رباعية » في العنوان لا تعني – كما قد يتوهم البعض – ان القصيدةَ في أربعة مقاطع . او انها موزعةٌ على مقاطع بأربعة اشطار ، كرباعيات الخيام . ولكنها تشير ، باختصار ، الى عناصر أربعة يتشكل منها النص الشعري . تماماً مثل الاصوات الاربعة التي تتشكل منها « الرباعية الوترية » في « موسيقى الغرفة » Chamber Music ، متمثلة في الآلات الموسيقية الاربع : « آلتا ڤايولين – ڤيولا – چلو » .

الاصوات الاربع (او الآلات الاربع إن صحت المقاربة الموسيقية) تتمثل داخل القصيدة أولاً بشخص « سامر » – طفل الشاعر الذي لم يكن يبلغ من العمر آنذاك العام الواحد – ثم بشخص « الزوجة » . ثم بصوت الراني او الشاعر الذي يغادر الوطن على اثر آخر مشهد لحفلةٍ راقصة في الاتحاد . واخيراً بشخص « الجارة العجوز » . هذه الاصوات او الاشخاص تواجهها ، توازيها او تقاطعها عناصر اربعة اخرى تأخذ ذات التدرج في التقابل هي : الربيع (الطفل سامر) – الصيف (الزوجة) – الخريف (الشاعر) – الشتاء (الجارة) العجوز .

هذه العناصر الاربعة تترادف وتتعارض . ثم تلتحق بها اصداء اخرى ذات دلالات إضافية : مثل الطبيعة البكر التي تحيط بجسد الطفل المتسخ العاري (الربيع) . ثم الدعوة الجسدية التي تقترن بصوت الزوجة (الصيف) . ثم صورة طيور (خريف) العمر المهاجرة الى المجهول وارتباطها بحضور الشاعر او الراني مع مسحةِ الخريف التي تغلفُ

صوته . ثم ، اخيراً ، الثلج الذي يتردد كصدى (للشتاء) ، وللجارة .

هل اضعُ مقاربةً موسيقية ، فأجعلُ الطفلَ آلة « القايولين الاول » ، والزوجة « القايلوين الثاني » ، والشاعرَ آلة « الچلو » (وهي اقرب الى نفسي ، والى الخريف من كل الآلات!) ، والجارة آلة « الڤيولا » ؟ ولك ان تجعل آلةَ « الڤيولا » ـ الجارة قبل آلة « الچلو » ـ الشاعر ، لكي يبدو تسلسلُ طبقاتِ الصوت اكثرَ منطقيةً . من الارفع الى الاكثر انخفاضاً .

بهذا يكتمل نصابُ الآلات للرباعية الوترية . فهل نبدأ تتبع اللحن عبر العزف ؟!

لكل رباعية وترية مقدمةٌ قصيرة تمهّد للحن الاول . وليكن هذا البيتُ الاول بمثابة هذا التمهيد :

« في ساحةِ الاندلس »

ثم يبدأ اللحنُ الاول :

« متى تُرى يُطفئ ضوء الفجر هذا الضوءَ ،

او ينتشرُ العصفور ؟ »

حسرةُ منتصف الليل ، حيث تضجُ ساحةُ الاندلس بأضواء النيون الاحتفالية ، معبأةً بطاقةِ رمزيةٍ قاهرة وساحقة . تعلن عنها ، مباشرة ، مكبراتُ الصوت واللافتات التي تخفق كالرايات : الثورة ، الحزب ، الوطن ، الاعداء ، القائد ... حسرةُ منتصف ليلِ الثورة لا أملَ لها بضوءِ الفجرِ الذي يطفئ ضوء النيون هذا ، ولا بأصواتِ العصافير التي تخمد صوتَ « مكبرات الصوت» هذا .

ثم يدخلُ اللحنُ الثاني فجأةً على هينة متسارعة Allegro ، هينة مشهد بصري لا ينطوي على ذات الاسى المتهادي في اللحن الأول An-dante :

« والراقصون ، كالرحى

على مدار خوفهم من لحظةِ الصحو

تدورُ الكأسُ ، والرأسُ ، ولا يُهملني النادلُ :

ربعاً آخراً من العرق ؟

وامرأةٌ تدسُّ بين قدميَّ قدماً ثالثةً : « ترقص ؟ »

ثم استحيلُ في يديها كرةً من الشبقْ

تطرحُها ارضاً فلا تبلغُ مستقرَّها »

الآلات الاربع ، بطبقاتها الاربع ، تشترك بأداء اللحنين الاول والثاني (العرض) . ثم بمحاولة تطويرهما (التفاعل) . ونموهما من اجل ايصالهما الذروة ثم الخاتمة .

في محاولةِ (التفاعل) والنمو يدخل المشهدُ مرحلةً اكثر تعقيداً . هنا يستعين بـ « الثيمات المستعادة » : « لا ملجأ للراقصِ الا في مدار خوفهِ من لحظةِ الصحو » و «تدور الكأس ، والرأسُ» . وتنفرد آلة الچلو قليلاً (الشاعر) بصوت متسائل ، تجيبها آلة الفايولين الثانية (الزوجة) بصوت نبوي متماسك :

« مكبرات الصوتِ في الجدارْ

واللافتات كتبت وعيدها الاقدارْ

فيها . فلا ملجأ للراقصِ الا في مدار خوفهِ

من لحظةِ الصحو . تدورُ الكأسُ ، والرأسُ ،

وفوقي تنحني الاشجار .

تُودعني سرَّ سقوطِ الورقِ الذّابل

وسرَّ هذا الوترِ المشدود .

« متى تعودين اليَّ ؟ »

« إنني في اولِ المنفى الذي تختارهُ انتظرُك »

تقول لي ،

« وسوفَ اغويكَ ،

وقد تؤنسك الوحدةُ ،

او يصيبُك الذعرُ الى حين ، فلا تيأس ...

.... »

الحركةُ الاولى تصلُ مرحلتّها الثالثة . إذن ، مرحلة « التلخيص او إعادة العرض » . ولا بد من « خاتمة » Coda ، توقف الحركة المتسارعة الى الذروة .

الاشجار التي تنحني فوق الشاعر لتُسرّه حول « سقوط الورقِ الذابل » ، سرعان ما تتحول الى ستار ، والستار بدوره يتحول الى تلك الخاتمة التي تعلن « الكودا » الاخيرة :

« ... ...

... ... فوقي يرتمي الستارْ

يحجبني عن الوطن » .

٧

« الرباعيةُ الوترية » التي نشـأت على يد « هايدن » كانت في أربع حركات ، عادةً ، تماماً شأن « السيمفونية ، و « السوناتا » وغيرها من الفنون الموسيقية التي تأخذ « شكل السوناتا » . ولكن الموسيقيين لم يلتزموا بذلك دائماً . فهناك من وضعها في ثلاث او خمس حركاتٍ أو أكثر .

القصيدةُ التي انتهينا من حركتها الاولى ، وقد كانت متسارعةً باعتدال ، بُنيت في ثلاث حركات . والآن الى الحركة الثانية ، التي تبدو ، وقد اعتمدت بحر (البسيط) المتباطئ : (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) اولاً . والشكل الشعري التقليدي ثانياً . اشبه بحركة Adagio بطيئة . واداجيو عادةً ما تكون الحركة الثانية في « الرباعية الوترية » .

ولان المقطعَ الثاني هذا وليدُ صوت الشاعر وحده ، فلك أن تتخيل آلة « الچلو » تقود اللحن من اولِ الحركةِ الى نهايتها ، دون ان تتعطّلَ المساهمةُ الفعالةُ للآلات الثلاث الاخرى في إغناء اللحن . خاصةً في الابيات (١٢) و(١٣) وفي الابيات الثلاثة الأخيرة ، حيث يُسهم صوتُ الطفل « سامر » بصورة واضحة . هنا يعلو صوت « الڤايولين » الاول داعياً ، ملحاً في الدعوة : « تعرَّ أبي/تعرَّ وادخل معي التيار » . ولكن « الچلو » يُجيبه باقتضابِ اليائس : « قلتُ سدى » .

وهذه الاجابة القاطعة هي « الخاتمة » Coda التي يُنهي بها الچلو الحركةَ الثانية . فلنبدأ مع الحركةِ من اولها :

« هذي المرايا تعيدُ الخيلَ ثانيةً

بيضاء للشمس » .

مرايا المنفى هذه تعبير سلبي . لانها لا تعكس صورة المنفى كعالم بكر مهيأ للاكتشاف والارتياد . بل كملاذ وملجأ او مهرب من كماشة الوطن الطاحنة النواجذ . انها تعيدُ الروحَ على صورة خيول أعتمت بفعلِ القمع ، بيضاء ثانيةً الى الشمس . هنا تعطي آلةُ « الچلو » عصارة الاسى والبشرى حين يجتمعان معاً ويتوحدان . ووحدةُ النقيض تعجز عنها الكلمات ، ولا تمسك بها الا الموسيقى :

... فيما ينحني أُفُقٌ / كالقوسِ عبر شبابيكي ،

أرى مدناً غريبةً لمْ أزرها ، جنَّةً عرضتْ ،

فيما يوسوسُ بي الشيطان ، قافلةً

تجوبُ فوقَ صحارى الملحِ .

ايُّ دمٍ على اعنّتها!

والصمتَ ! ماذا ارى ؟!

ريحاً بغير صدى او صوت!!

ايُّ مدىً لخفقةِ الريحِ لم ارفعْ اليه يدا

كيْ استعيد رداني !!

ان المقطعَ تزدحمُ به الجملُ الاعتراضية ، والتساؤلات التي تتضمن معنى استنكارياً حيناً ، او اندهاشياً احياناً اخرى . وهي جميعاً محاولة لحرف اللحن عن سياقه . وتشويق المستمع الذي يدخل شبكةَ هذه التعارضاتِ اللحنية ، للعودة الى سياق اللحن الاول . يضاف الى التداخلِ في طبقاتِ الاصـــــوات ، وكأن آلاتِ « الڤايولين » و« الڤيولا » هنا اكثر حيوية في المشاركة ، نجد تلاحقَ الصور الحسية مع الصور التي تقارب التجريد : جنة مجهولةُ الهوية . قافلةُ على قاعدة بيضاء من صحراء

الملح . أعنتها ملطخة بالدماء . الصمت ، في هيئةِ ريح لا صوت لها او صدى ، وكأنها في فيلم صامت . ولكنها من العنف بحيث يعجز الشاعر عن رفع يده لاسترداد ردائه . ثم فجأة تدخل آلة «الفايولين الاولى» (سامر) ، لتعطي اللحن قوةَ الفعل هذه المرة لا قوة الوصف . انه الربيع - في اكثر نداءاته حرارة من أجل التحامنا بالطبيعة . وهنا يتضح العنصر الاولُ من عناصر « الرباعية » بصورة فعلية . عنصر الطفل - الربيع - الطبيعة :

« أنتَ خذْ بيدي » ، يقولُ سامرُ ،
« أسرعْ » . لم أجدْ احدا
وراءَ كفيّهِ غيرَ الفجرِ ، غيرَ ندى ،
غيرَ اضطرابِ غصونِ الياسمين ، ومنْ
خلالها سامرُ يومي : « تعرَّ أبي ،
تعرَّ وادخلْ معي التيارَ »
قلتُ : « سدى » .

٨

لو كنت أُفكر ، وانا اكتبُ القصيدةَ ، بفنِ الرباعيةِ الوترية ، محاولاً ان أنسجَ على بُنيتها ، في حركاتها الاربع التقليدية ، إذن لاعتبرت الآن انني جزتُ واحدةً من حركاتها عن قصد . وهي حركة « مينويت » او « مينويتو » Minuetto . حركةٌ اصولها راقصةٌ باعتدال وذات مسحة نبيلة . تجئ ثالثةً عادةً ، لا في الرباعيةِ الوتريةِ وحدها ، بل في الثنائية والثلاثية ، وفي السوناتا والسيمفونية ايضاً . وهي ، شأن صرامة « شكل السوناتا » ، صارمةٌ في صيغتها الثلاثيةِ الاجزاء ، والتي يُرمز اليها بـ (أ ، ب ، أ) . الجزء الاول « المينويتو » ، حيث يبدأ لحنٌ يكرر ، ثمَّ ثانٍ يكرر ، ثمَّ يتكررُ الاول بصورةٍ تشفُ عن هيئةِ راقصين نبلاءَ رفيعي الرشاقةِ والحركة . الجزء الثاني « تريو » ، حيث يباشرُ لحنٌ جديد ذو قرابةٍ بمقام اللحن السابق ويكرر ، ولحنٌ ثان ويكرر ، ثم يُعاد الاول . والجزء الثالث « الختام » ، وهو مجرد تكرار للحن الاول .

ولقد استبدلَ « بيتهوفن » نظامَ هذه الحركةِ الشكليَ بنظام آخر يتصفُ بالخفة والرشاقةِ والحيوية . وسماه « سكيرتسو » Scherzo . ويعني الدعابةَ والمزاح . وكأنه استثقلَ التزمّتَ في رشاقةِ الحركةِ . واحسبُ ان هذا السياقَ الرياضيَ هو الذي جنّبني الخوضَ في الرقصة الرشيقة . والشعرُ لا يستقيم مع شكل رفيع النظام ، خاصة اذا ما كان ظاهراً ومباشراً . بل هو يميلُ الى رفعةِ نظامٍ داخلي لا تألفه إلا الاحلام ، او تياراتُ اللاوعي او الهارموني الذي تُسهمُ فيه عشرات الاصوات .

وأحزانُ قصيدتي أكثر حياءً من ان تكشف ملامحها الكابية لاضواء قاعاتِ الرقص النبيلة . فلها حفلتها الراقصةُ التي فزعت اليها الآلات الوترية الاربع في الحركةِ الاولى . وهي حفلة ، على ما تذكرُ ، جحيميةُ الملامح ، لا تليق الا بعراقيتي .

والآن لنغفل « المينويتو » المنسية عن قصد . ونستمع الى الحركة الثالثة والاخيرة .



هنا يظل صوتُ الشاعر «او صوت الچلو» مهيمناً . بصورة ما . يبدأ لحناً لا هوية له . متسارعاً بعض الشيء . وصفياً . ولا يبوح بذلك الشجن المألوف . لانه لا يبوح عن نفسه بل يتحدث أو يروي عارضاً انبساط الافق البليل :

يمتدُ بساطُ الافقِ ندياً مبتلَّ الاطراف

و«سامرُ» وقد اتّسخَ الجسدُ العاري . طيرٌ مائيَ ...

مع الطفل يدخل « الڤايولين الاول» ويتهيأ « الڤايولين الثاني» و«الڤيولا» للمساهمة على هينة دندنات حيية اول الامر . إذ سيكون لهما دورٌ اساسٌ بعد هذه التهينة . في حين يغلظُ صوت «الچلو» بشجىً من جديد . حين يرجع صوتُ الشاعرِ الى نفسه :

وأنا في الشرفةِ أرقبُ كالملسوع

الفيضَ الطائرَ من سمكِ الأنهار .

و «سامرُ» . مكترثاً بي . « أدخلْ . أدخلْ»

ثمَّ يعود الى ما يُدهشُه في الدَغلِ العائم ...

دعوةُ الربيع والطبيعة على آلةِ«الڤايولين الاول» لا تبدو مجدية . وهي تؤلّبُ الشاعرَ للدخول في طقسها وشعيرتها . فالشاعر . عميقاً . قد انحدر في «ذاكرته» حتى كأن طرقَ العودة قد أُغلقت عليه . عميقاً . قد انحدر في بئر ذاتهِ . حتى بدا صوتُ الزوجةِ في «الڤايولين الثاني» . داعياً . غاوياً . مشفقاً . ومحذراً في آن :

والزوجةُ تهمسُ : « دعْ أحلامَك وادخلْ دفءَ سريري .

ولأنكَ لم تُغمضْ جفناً عمّا يتراءى لك .

أخشى أن تختلطَ فراشةُ حبّي بفراشةِ ذاكرتك !

و«الچلو» ما زال يهَوم بينَ الآلات . ويتضحُ اكثر حين تصمتُ

الزوجةُ ، ويبدأ لكنّه كمن يتحدث لنفسه لا لأحد . فصوت الشاعر هنا يستغرقُ كلياً في العودةِ الى الماضي . كفراشةٍ يأسرها النور ، عابراً قاراتٍ وبحاراً ، ومخترقاً عصوراً وأزمنة :

لكن فراشةَ ذاكرتي يأسرها النورْ .

تستيقظُ بين ركامِ الأيامِ الاولى ،

وتعودُ الى الماخورْ

لترى عشتارَ على الجدرانِ تعرّيها

مروحةُ السقفِ ، وتلقيها

فوقَ الجمهورْ

عصفوراً ميتاً ...

وهنا يخترق صوتَه ، أو يتداخل معه ، صوتُ الفايولين الثانية ، حيث تهمس الزوجة من جديد :

- « دعْ احلامَكَ وادخلْ دفء سريري »

لكنه يواصل ، كمن لا يصغي ، مهوماً وسط تهويم الآلات الثلاث الاخرى .

في هذه الحركةِ الثالثة تشحبُ الاصوات ، منفردةً ، بفعل تداخلها ببعضها . بالرغم من أن صوتَ الشاعر الخريفي ، صوتَ « الچلو » المحزون ، هو الذي يقودُ ، في تهيامهِ ، اللحنَ الى آخر المقطع . إلا ان الاصواتِ الثلاثة ، صوتَ الربيع والصيف والشتاء (صوتَ سامر والزوجة والجارة) تتزاحمُ ولكن على حسابِ صوتِ الشاعر ، فهي تتجاذبه . كلٌّ يريدُ أن يجذبه لصالحه . الطفل الى الطبيعة ، والزوجةُ الى صيفِ الجسد والرغائب ، والجارةُ ، التي تبدو اكثرَ الاصوات يقينيةً ، الى شتاءِ النهايات والثلج . ولكن صوتَ الشاعر يغرق مزيداً من الغرق بسحر

الذاكرة . ولعلي اذكر اني توهمت المشهد في غرفةِ النوم . وقد أطلَّ رأس الشاعر على حديقةِ البيت الامامية ، منحنياً ، أسند كوعيه على قاعدة الشباك . متأملاً بساط الافق المبتلَّ الاطراف . وسامر الصغير أشبه بطير ماني حنّته الطبيعةُ بأطيانها . إنه شاعر العزلةِ الذي يراقبُ ، ولا يدخل أو يشارك ، كالخائف . لأنَّ صوتَ الطفلِ والزوجة ، صوتَ الربيع والخصب ، صوت آلتي « الفايولين » ، ينتميان لحاضر هو حاضرهما ، ولمستقبل هو مستقبلهما . وكلاهما لا يمتان اليه بشيء . لأنه مسحوبٌ ، كلياً ، الى ماضيه ، ماضي اللعنة . والى ذاكرته التي هي مصدر رؤاه . ولذلك لا يجيب الزوجةَ ، التي تخشى على فراشة حبها من فراشةِ ذاكرتهِ ، الا بهذا البيان البارد -الحار في آن . بأن فراشةَ ذاكرته أسيرةٌ الى الابد . اسيرةُ ماضيه الذي لا يراه الا نوراً . فهي تعود مندفعةً اليه اندفاعةَ الكائن الى عالمه السفلي . اندفاعةً من « يستيقظ بين ركام الايام الاولى » ليرى « عشتارَ » آلهةَ الخصب ، ملصقةً على جدار ، تعريها مروحة سقفيةٌ وتلقيها في احضان الجمهور العابث عصفوراً لا حياة فيه .

ما أوحش الصورة التي تشكلُ رؤيا ، لا استعادة . وما أشدَّ مفارقةِ صوت الزوجة الذي يضفي على المشهد ، بفعل اقتحامه الثقيل ، مزيداً من الايحاش !

ولكن صوت الشاعر ، وقد استغرقه الماضي كلياً ، يواصل وصفَ مشهده الذي ينتمي لحاضر لا علاقة له بحاضر أحد سواه . حاضرِ ذاكرته الحيَّةِ الكابية . حاضر موسمٍ واحدٍ هو الخريف . خريفِ عمره الذي بلغه بعد تجوالٍ عابث . ما ألصقَ حاسته هذه بمشهد الطيور المهاجرة الذي كان يراه في طفولته ، في ساعات العصر المتأخرة . ولكن الطيور ، داخل حاسته ، تطوي الايام الى ما تجهل . لانها « طيور خريف عمره » وما ألصق حاسته بمشهد أشجار شارعه الصغير ، وهي تُلقي اوراقها الذابلة ، بفعل الريح . ولكنها ، داخل حاسته ، « اوراق خريف العمر » . ولأن حاستَه يقينيةٌ ، باردةٌ ، لا يملك ان يقرنَ انتزاعَ الريح للاوراق

الا بالبهلول الذي ينتزعُ الشكُّ ثيابَه ويدفعه عارياً وسط تيار الاسرار .

إن رؤيتَه تصبح أكثرَ تعقيداً ، ومعها لحنُ الآلات الذي يتكاثف . إذ فجاة يأخذُ البردُ بتلابيب المشهد ، ويصفو صفاء حقول الثلج الصامتة . حتى يبدو المشهد ميتافيزيقياً ، لا طعم للحياة الدافئةِ فيه . تبدو «الجارة » فجأة ، داخل الكادر الصامت ، وهي تجمع ندى الاعشاب في قبعتها القش . ثم تقف مستقيمة ، تثبِّتُ أقدامها لكي لا تسقط ، وهي تلَوح بيديها علّها تمسكُ ، او تلمس ، أثراً لرفيفِ جناحِ خلّفه طائرُ في الافق ، وغاب . ثم يسمع صوته هو ، يُشبه الهمس ، يخاطب الجارة - الشبح . بان الثلجَ لا بدَّ مقبلٌ . وهو وحده يكفل حفظ آثار اقدامها ، التي سيتبعها يوم يراها . وسرعان ما يتداخل التوقع بالفعل . اذ يحل الثلج ويتبين مواقعَ الاقدام .

لا شك ان الآلاتِ الاربع قادرة على ايصالِ هذه الشحنات التي يعجز عنها الكلام . فالجارة قرينةُ الموت . لانها قرينة الشتاء والثلج . والطائر قرين الغياب . والتقاط ندى الاعشاب في قبعةِ قش قرين الظمأ الذي يستعصي على الارواء . وهذه الصور البصرية لها بعدها غير البصري . على انها ، في تطور اللحن ، ذروتُه التي تولّدت عبر نسيج الرموز والاصوات والمشاهد . والذروة لا بد ان تجد لها خاتمتها في Coda نهائية . في ضربة تعلنها الاوتار جميعاً لكي تتوقف . وتجئ الكودا على هيئة مشهد بصري نهائي ، حاسم ، صامت لا مخرج منه : « ورأيت الثلجَ يواري بيت الجارة » ...

والآن لنتابع الحركةَ الثالثةَ كاملة ، عبر لحن تقوده آلةُ الچلو حتى نهايته . على ان لا نغفل التداخلات التي تسهمُ فيها الآلات الثلاث الأخرى :

... وانا ، بثياب البهلولْ

وقناعِ المتأمّلْ ،

أرخيتُ فمي المترهلْ
فوقَ ذراعي واستسلمت
لطيورِ خريفِ العمرِ الى ما تجهلُ تطوي الأيام .
وكما ينتزعُ الشكُّ ثيابَ البهلول ويلقيه الى الاسرارْ
عريانا ،
تنتزعُ الريحُ من الصفصافِ الباكي والدردارْ
في « لوفيلد رود »
اوراقَ خريفِ العمر .
ورأيتُ الجارةَ تجمعُ في قبّعةِ القشِّ ندى الاعشابْ .
وتثبتُ موقعَ قدميها
لتلامسَ بيديها
أثراً لجناحٍ رفَّ وغابْ .
- « الثلجُ سيأتي وأرى فوقَ الثلجِ مواقعَ قدميك
بحديقةِ بيتي ،
وسأتبعها » .
ورأيتُ مواقعَ قدمٍ في الظلْ
وثياباً ، ورداً بلاستيكياً ، خرزاً ، وشرانط في الوحلْ .
ورأيتُ الثلجَ يواري بيت الجارة ...

(كتبت هذه المقالة في لندن عام ١٩٩٦)

الموقف الموسيقي
مختـــارات الأغـــاني

مَعْبَــد (موسيقي)

. . أن معبداً كبِر وانقطع صوته . . . . رآه (أحدٌ) على هذه الحال فقال له : أصِرت الى ما أرى ؟ فأشار الى حلقه وقال : إنما كان هذا ، فلما ذهب ذهب كلُّ شئ .

ج ١ - ٣٨

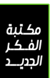
قال الجمحي : بلغني أن معبداً قال : والله لقد صنعت ألحاناً لا يقدر شبعانٌ ممتلئٌ ولا سقّاء يحمل قِربة على الترنم بها ، ولقد صنعت ألحاناً لا يقدر المتّكئ أن يترنم بها حتى يقعد مستوفزاً ، ولا القاعد حتى يقوم .

١ - ٣٩

قال إسحق : قيل لمعبد : كيف تصنع إذا أردت أن تصوغ الغناء ؟ قال : أرتَحِلُ قَعودي وأوقع بالقضيب على رحلي وأترنك عليه بالشعر حتى يستوي لي الصوت . فقيل له : ما أبين ذلك في غنائك !

١ - ٤٠

قال معبد : كنت غلاماً مملوكاً لآلِ قَطَن مولى بني مخزوم ، وكنت أتلقى الغنم بظهرِ الحَرّة . وكانوا تِجاراً أُعالجُ لهم التجارة في ذلك ، فآتي



صخرة بالرقّة مُلقاة بالليل فأستندُ إليها ، فأسمع وأنا نائم صوتاً يجري في مسامعي ، فأقوم من النوم فأحكيه ، فهذا كان مبدأ غنائي .

١ ـ ٤١

وقال معبد : بعث إليّ بعض أمراء الحجاز . وقد كان جُمع له الحرمان أنِ اشخص الى مكة ، فشخصت . قال : فتقدمتُ غلامي في البعض تلك الأيام ، واشتد علي الحر والعطش ، فانتهيت الى خباء فيه أسودُ وإذا حِبابُ ماء (جمع حِب) قد بُردت ، فملت إليه فقلت : يا هذا ، اسقني من هذا الماء . فقال لا . فقلت : فأذن لي في الكن ساعة . قال لا . فأنخت ناقتي ولجأت الى ظلها فاستترت به ، وقلت : لو أحدثتُ لهذا الأمير شيئاً من الغناء أقدَمُ به عليه ، ولعلّي إن حركت لساني أن يبُلَّ حلقي ريقي فيُخففَ عني بعضُ ما أجده من العطش ! فترنمت بصوتي :

القصرُ فالنخلُ فالجمّاء بينهما

فلما سمعني الأسودُ ، فما شعرت به إلا وقد احتملني حتى أدخلني خباءه ، ثم قال : أي ، بأبي أنت وأمي ! هلْ لك في سويْق السُلت (عصير حنطة وشعير) بهذا الماء البارد ؟ فقلت : قد منعتني أقلَّ من ذلك ، وشربة ماء تُجزيني . قال : فسقاني حتى رويتُ ، وجاء الغلام فأقمت عنده حتى وقت الرواح . فلما أردت الرحلة قال : أيْ ، بأبي أنت وأمي ! الحر شديد ولا آمن عليك مثل الذي أصابك ، فأذن لي في أن أحمل معك قِربة من ماء على عنقي وأسعى بها معك ، فكلما عطشت سقيتك صحناً وغنيتني صوتاً ! قال : قلت ذلك لك . فوالله ما فارقني يسقيني وأغنيه حتى بلغت المنزل .

١ ـ ٤٥ ، ٤٦

إبن سُرَيــج (موسيقي)

قال إسحاق وحدثني أبي قال : أخبرني من رأى عودَ ابن سريج وكان على صَنعة عيدان الفرس ، وكان ابن سريج أول من ضرب به على الغناء العربي بمكة . وذلك أنه رآه مع العجم الذين قدم بهم ابن الزبير لبناء الكعبة ، فأعجبَ أهل مكة غناؤهم . فقال ابن سريج : أنا أضربُ به على غنائي ، فضرب به فكان أحذق الناس .

١ ـ ٢٥٠

قال إسحاق : وأصل الغناء أربعةُ نفرٍ : مكيّان ومدنيّان . فالمكيان : ابن سُريج وابن مُحرز ، والمدنيان : مَعبَد ومالك .

١ ـ ٢٥١

. . إبراهيم قال : أدركت يونس بن محمد الكاتب فحدثني عن الأربعة : ابن سريج وابن محرز والغريض ومعبد . فقلت له : من أحسن الناس غناءً ؟ فقال : أبو يَحيى . قلتُ : عبيد بن سريج ؟ قال نعم . قلت : وكيف ذاك ؟ قال : إن شئت فسرت لك ، وإن شئت أجملتُ . قلت : أجمل . قال : كأنه خُلقَ من كل قلب ، فهو يغني لكل إنسان ما يشتهي .

١ ـ ٢٥١

. . أن عطاء بن أبي رَباح لقي ابن سريج بذي طُوى ، وعليه ثيابٌ مصبغة وفي يده جرادة مشدودة الرجل بخيط يطيرها ويجذبها به كلما تخلفت ، فقال له عطاء : يا فتّان ، ألا تكف عما أنت عليه ! كفى اللهُ

الناسَ مؤنتك . فقال ابن سريج : وما على الناس من تلويني ثيابي ولعبي بجرادتي ؟ فقال له : تفتنهم أغانيك الخبيثة . فقال ابن سريج : سألتك بحق من تبعته من أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وبحق رسول الله صلى الله عليه وسلم عليك إلا ما سمعت مني بيتاً من الشعر ، فإن سمعت منكراً أمرتني بالإمساك عما أنا عليه . وأنا أقسم بالله وبحق هذه البَنية لئن أمرتني بعد استماعك مني بالإمساك عما أنا عليه لأفعلن ذلك . فأطمع ذلك عطاءً في ابن سريج ، وقال : قل . فاندفع يغني بشعر جرير :

إن الذين غدوا بلبك غادروا
وشلاً بعينك لا يزال معينا
غيّضن من عبراتهنَ وقلنَ لي
ماذا لقيتَ من الهوى ولقينا

فلما سمعه عطاء اضطرب اضطراباً شديداً ودخلته أريحية ، فحلف ألاّ يكلم أحداً بقيةَ يومه إلا بهذا الشعر ، وصار الى مكانه من المسجد الحرام ، فكان كل من يأتيه سائلاً عن حلالٍ أو حرام أو خبرٍ من الأخبار ، لا يجيبه إلا أن يضربَ إحدى يديه على الأخرى ويُنشد هذا الشعر حتى صلى المغرب ، ولم يعاود ابن سريج هذا ولا تعرّض له .

١ - ٢٥٦ ، ٢٥٧

وحج يزيد بن عبد الملك في تلك السنة بالناس ، وخرج عمر بن أبي ربيعة ومعه ابن سريج على نجيبين رحالتاهما مُلبَسان بالديباج ، وقد خضبا النجيبين ولبسا حلتين ، فجعلا يتلقيان الحاجَ ويتعرضان للنساء حتى أظلم الليلُ ، فعدلا إلى كثيب مشرفٍ والقمر طالعٌ يُضيء ، فجلسا على الكثيب ، وقال عمر لابن سريج : غنني صوتك الجديد ، فاندفع يغنيه ، فلم يستتمّه حتى طلع عليه رجلٌ راكبٌ على فرس عتيق ، فسلم ثم قال : أيمكنك ـ أعزك الله ـ أن تردَ هذا الصوت ؟ قال : نعم ،

ونعمةَ عين ، على أن تنزلَ وتجلس معنا . قال : أنا أعجلُ من ذلك ، فإن أجملتَ وأنعمت أعدته ! وليس عليك من وقوفي شيء ولا مؤونة . فأعاده . فقال له : بالله أنت ابن سريج ؟ قال نعم . قال : حياك الله ! وهذا عمر بن أبي ربيعة ؟ قال نعم . قال : حياك الله يا أبا الخطاب ! فقال له : وأنت فحياك الله ! قد عرفتنا فعرّفنا نفسك . قال : لا يمكنني ذلك . فغضب ابن سريج وقال : والله لو كنت يزيدَ بن عبد الملك لما زاد . فقال له : أنا يزيد بن عبد الملك . فوثب اليه عمر فأعظمه ، ونزل ابن سريج إليه فقبل ركابه ، فنزع حلته وخاتمه فدفعهما إليه ، ومضى يركض حتى لحق ثَقَلَه .

٢٥٨ - ١

. . أن عمر بن عبد العزيز مرَّ فسمع صوت ابن سريج وهو يغني :

بَتَّ الخليطُ قُوى الحبل الذي قطعوا

فقال عمر : لله درُّ هذا الصوت لو كان بالقرآن !

٢٦٦ - ١

. . قال أبو إسحاق : ما سمعته (يعني لحناً لابن سريج) منذ عرفته إلا أبكاني ، لأني إذا سمعته أو ترنمت به وجدتُ غمراً على فؤادي لا يسكن حتى أبكي .

٢٧٠ - ١

قال أبو نافع الأسود : إذا أعجزك أن تُطرب القرشي فغنّه غناء ابن سريج في شعر عمر بن أبي ربيعة فإنك تُرقصه .

٢٨٤ - ١

إسحاق عن أبيه أنه كان يقول : غناءُ كل مغنٍ مخلوق من قلب رجل واحد ، وغناء ابن سريج مخلوقٌ من قلوب الناس جميعاً . وكان يقول : الغناءُ على ثلاثة أضرُب ، فضربٌ مُلْهٍ مطرب يحرك ويستخفّ ، وضرب ثان له شجاً ورقة ، وضربٌ ثالث حكمة وإتقان وصنعة . قال : وكل هذا مجموع في غناء ابن سريج .

وذكر يوسف بن إبراهيم أنه حضر إسحاق بن إبراهيم الموصلي ليلةً وهو يذاكر إبراهيمِ المهدي في بعض مخاطبته إياه : هذا صوت قد تمعْبد فيه ابن سريج . فقال له إبراهيم : ما ظننت أنك يا محمد مع علمك وتقدمك تقول مثل هذا في ابن سريج ، فكيف يجوز أن تقول : تمعْبد ابن سريج ، وإنما معبد إذا أحسن قال : أصبحت سُريجياً ! قد أغنى الله ابن سريج عن هذا ورفع قدره عن مثله ، وأُعيذك بالله أن تستشعرَ مثله في ابن سريج . قال : فما رأيت إسحاق دفعِ ذلك ولا أباه ، على أنه قال : هي كلمة يقولها الناس ، لم أقلها اعتقاداً لها فيه ، وإنما تكلمت بها على العادة .

١ ـ ٢٩٣

قدمَ جرير المدينة أو مكة فجلس مع قومٍ ، فجعلوا يعرضون عليه غناء رجلٍ رجلٍ من المغنين ، حتى غنوه لابن سُريج ، فطرب وقال : هذا أحسن ما أسمعتموني من الغناء كلِّه . قالوا : وكيف قلت ذاك يا أبا حزْرةَ ؟ قال : مخرجُ كلِّ ما أسمعتموني من الغناء من الرأس ، ومخرجُ هذا من الصدر .

١ ـ ٣١٢

تغنّى ابن سريج في شعر عمر بن أبي ربيعة وهو :

خـــانكَ من تـهــوى فـــلا تخنه

وكـنْ وفــــيــــاً إن سلوت عنه

قال المكيون : قال ابن سريج : ما تغنيت بهذا الشعر قطُّ إلا ظننت أني أحلُّ محلَّ الخليفة .

١ ـ ٣١٤

. . عن مالك بن أبي السمح قال :

سألت ابن سريج عن قول الناس : فلان يصيب وفلان يخطئ ، وفلان يحسن وفلان يسيء ، فقال : المصيب المحسن من المغنين هو الذي يُشبع الألحان ، ويملأ الأنفاسَ ، ويعدّلُ الأوزانَ ، ويفخم الألفاظَ ، ويعرف الصوابَ ، ويقيم الإعرابَ ، ويستوفي النغمَ الطوالَ ، ويحسّن مقاطيع النغم القصار ، ويصيب أجناسَ الإيقاع ، ويختلس مواقعَ النبرات ، ويستوفي ما يشاكلها في الضرب من النقرات . فعرضتُ ما قال على معبد ، فقال : لو جاء في الغناء قرآنٌ ما جاء إلا هكذا .

١ ـ ٣١٥

قال إسحاق : وحدثني هشام بن المرية أن قادماً قدم المدينة فسارَّ معبداً بشئ ، فقال معبد : أصبحت أحسن الناس غناءً . فقلنا : أوَلم تكن كذلك ؟ فقال : ألا تدرون ما أخبرني به هذا ؟ قالوا لا . قال : أعلمني أن عُبيد بن سريج مات ، ولم أكن أحسن الناس غناءً وهو حي . وفي ابن سريج يقول عمر بن أبي ربيعة :

قـــالت وعـــيناها تجـــودانـــهـــا

صـــــوحِـــــبْتَ والله لك الراعـــي

يابن سريجٍ لا تُذعْ سرنا
قد كنت عندي غير مذياعِ

١ ـ ٣١٩ ، ٣٢٠

إبن مُحرِز (موسيقي)

. . كان يسكن المدينة مرة ومكة مرةً . . . ثم شخص الى فارس فتعلم ألحان الفرس وأخذ غناءهم ، ثم صار الى الشأم فتعلم ألحان الروم وأخذ عنهم . فأسقط من ذلك ما لا يُستحسن من نغم الفريقين ، وأخذ محاسنها فمزج بعضها ببعض وألف منها الأغانيَ التي وضعها في أشعار العرب . فأتى بما لم يسمع مثله . وكان يقا له صنّاج العرب (الصنج صفيحة مدورة من الصُفر يُضرب بها على أخرى مثلها للطرب . أما الصنج ذو الأوتار فمختص بالعجم معرّب .) .

١ ـ ٣٧٨

. . وهو أول من غنى بزوج من الشعر ، وعمل ذلك بعده المغنون اقتداءً به . وكان يقول : الأفرادُ لا تتمُ بها الألحان .

١ ـ ٣٧٩

أبو حنيفة (الفقيه)

كان لأبي حنيفة جار بالكوفة يغني . فكان إذا انصرف وقد سكر يغني في غرفته ، ويسمع أبو حنيفة غناءه فيعجبه . وكان كثيراً ما يغني :



أضـــاعـــوني وأيَّ فـــتىً أضـــاعـــوا
ليـــومِ كـــريهـــة وســـداد ثغـــرِ

فلقيه العسسُ ليلة فأخذوه وحُبس . ففقد أبوحنيفة صوته تلك الليلة ، فسأل عنه من غدٍ فأُخبر ، فدعا بسواده وطويلته (ثياب سود وقلنسوة رسميتان) فلبسهما ، وركب الى عيسى بن موسى فقال له : إن لي جاراً أخذه عسسك البارحة فحبس ، وما علمت منه إلا خيرا . فقال عيسى : سلموا إلى أبي حنيفة كلَّ من أخذه العسسُ البارحة ، فأطلقوا جميعاً . فلما خرج الفتى دعا به أبو حنيفة وقال له سراً : ألست كنت تغني يا فتىً كل ليلة :

أضاعوني وأيَّ فتىً أضاعوا

فهل أضعناك ؟ قال : لا والله أيها القاضي ، ولكن أحسنت وتكرمت ، أحسن الله جزاءك . قال : فعُد إلى ما كنت تغنيه ، فإني كنت آنس به ، ولمْ أرَ به بأساً .

١ ـ ٤١٤

ابن عائشة (موسيقي)

وابتداؤه بالغناء كان يُضرب به المثل ، فيقال للابتداء الحسن كائناً ما كان من قراءة قرآن ، أو إنشاد شعر ، أو غناء يُبدأ به فيستحسن : كأنه ابتداء ابن عائشة . . . وكان ابن عائشة غير جيد اليدين فكان أكثر ما يغني مرتجلا .

٢ ـ ٢٠٤

رأى ابن أبي عتيق حلقَ ابن عائشة مخدشاً فقال : من فعل هذا بك ؟ قال : فلان ، فمضى فنزع ثيابه وجلس للرجل على بابه ، فلما

خرج أخذ بتلبيبه وجعل يضربه ضرباً شديداً والرجل يقول له : مالك تضربني ! أي شيء صنعتُ ! وهو لا يجيبه حتى بلغ منه ، ثم خلاه وأقبل على من حضر فقال : هذا أراد أن يكسرَ مزامير داود .

٢ . ٢٠٤

حُنين الحِيري (شاعر وموسيقي)

. . وكان شاعراً مغنياً فحلاً من فحول المغنين ، وله صنعة فاضلة متقدمة ، وكان يسكن الحيرة . .

٢ . ٣٤١

قيل لحُنين : أنت تغني منذ خمسين سنة ما تركت لكريم مالاً ولا دارا ولا عقاراً إلا أتيت عليه ! فقال : بأبي أنتم ، إنما هي أنفاسي أقسمها بين الناس . أَفَتلومونني أن أُغلي بها الثمن ! .

٢ . ٣٤٣

. . عن حُنين قال : خرجت الى حمص ألتمس الكسب بها وأرتاد من أستفيد منه شيئاً ، فسألت عن الفتيان بها (طائفة يدينون بالفتوة ويحتفون بالغرباء ، ولقد تطورت في العصر العباسي حتى جعل الخليفة الناصر نفسه رئيسا) وأين يجتمعون ، فقيل لي عليك بالحمامات فانهم يجتمعون بها إذا أصبحوا فجئت الى أحدها فدخلته ، فإذا فيه جماعة منهم ، فأنست وانبسطت ، وأخبرتهم أني غريب ثم خرجوا وأخرجت معهم ، فذهبوا بي الى منزل أحدهم ، فلما قعدنا أتينا بالطعام فأكلنا ، وأتينا بالشراب فشربنا ، فقلت لهم : هل لكم في مغنٍّ يغنيكم ؟ قالوا : ومن لنا بذلك ؟ قلت أنا لكم به ، هاتوا عوداً فأتيت به ،

فابتدأت في هنيات أبي عباد مَعبد ، فكأنما غنيت للحيطان لا فَهِموا لغناني ولا سرّوا به ، فقلت : ثقُل عليهم غناء معبد لكثرة عمله وشدته وصعوبة مذهبه ، فأخذت في غناء الغريض فإذا هو عندهم كلا شئ ، وغنيت خفانف ابن سريج ، وأهازيج حكم ، والأغانيَ التي لي ، واجتهدت في أن يفهموا ، فلم يتحرك من القوم أحدٌ ، وجعلوا يقولون : ليت أبا منبّه قد جاءنا ، فقلت في نفسي : أرى أني سأفتضح اليوم بأبي منبّه فضيحةً لم يُفتضح أحدٌ قط مثلَها . فبينا كذلك إذ جاء أبو منبه ، وإذا هو شيخٌ عليه خُفّان أحمران كأنه جمّال ، فوثبوا جميعاً إليه وسلموا عليه وقالوا : يا أبا منبّه أبطأتَ علينا ، وقدموا له الطعام وسقوه أقداحاً ، وخنست أنا حتى صرت كلاشئ خوفاً منه ، فأخذ العود ثم اندفع يغني :

طرب البحرُ فاعبري يا سفينة
لا تشقي على رجال المدينة

فأقبل القوم يصفقون ويطربون ويشربون ، ثم أخذ في نحو هذا من الغناء ، فقلت في نفسي : أنتم ها هنا ! لئن أصبحت سالماً لا أمسيت في هذه البلدة . فلما أصبحت شددت رحلي على ناقتي واحتقبتُ ركوةً (إناء جلدي) من شراب ورحلت متوجهاً الى الحيرة . . .

٢ ـ ٢٤٧

. . أن خالد بن عبد الله القسري حرّم الغناء بالعراق في أيامه ، ثم أذن للناس يوماً في الدخول عليه ، فدخل إليه حُنين ومعه عود تحت ثيابه ، فقال : أصلح الله الأمير ، كانت لي صناعة أعود بها على عيالي فحرمها الأمير فأضر ذلك بي وبهم ، فقال : وما صناعتك ؟ فكشف عن عوده وقال : هذا ، فقال له خالد : غنّ ، فحرك أوتاره وغنى :

أيها الشامتُ المعيرُ بالدهر أأنت المُبرأُ الموفورُ
أم لديك العهدُ الوثيقُ من الأيام بل أنت جاهلٌ مغرورُ

قال : فبكى خالد وقال : قد أذنت لك وحدك خاصةً فلا تجالس سفيهاً ولا معربدا . فكان إذا دُعي قال : أفيكم سفيهٌ أو مُعربد . . ؟

٢ ـ ٣٤٨

الغريض (موسيقي)

قال إسحاق : وسمعت جماعةً من البُصراء عند أبي يتذاكرونهما ، فأجمعوا على أن الغريض أشجى غناءً ، وأن ابن سريج أحكمُ صنعة .

٢ ـ ٣٦٢

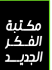
. . أن الغريض سمع أصوات رُهبان بالليل في ديرٍ لهم فاستحسنها ، فقال له بعض من معه : يا أبا يزيد ، صُغ على مثل هذا الصوت لحناً ، فصاغ مثله في لحنه :

يا أم بكرٍ حبك البادي
لا تصرميني إنني غادي

فما سُمع بأحسن منه .

٢ ـ ٢٩٧

قال إسحاق فحدثني هذا المخزومي ، (بعد هرب الغريض الى اليمن خوفاً من نافع بن علقمة والي مكة) : أن الغريض لما صار الى اليمن وأقام به اجتزنا به في بعض أسفارنا ، قال : فلما رآني بكي ، فقلت له : ما يُبكيك ؟ قال : بأبي أنت وأمي ! وكيف يطيب لي أن أعيش بين قوم



يرونني أحمل عودي فيقولون لي : يا هناهُ ، أتبيع آخرة الرحل ! (ما يستند إليه الراكب) فقلت له : فارجع الى مكة ففيها أهلك ، فقال : يابن أخي ، إنما كنت أستلذ مكة وأعيش بها مع أبيك ونحوه ، وقد أوطنت هذا المكانَ ولست تاركه ما عشت ، قلنا له : فغننا شيئاً من غنائك فتأبَى ، ثم أقسمنا عليه فأجاب ، وعمدنا الى شاةٍ فذبحناها وخرطنا من مصرانها أوتاراً ، فشدها على عوده واندفع فغنى في شعر زهير :

جرى دمعي فهيج لي شجونا

فقلبي يُستجنُّ به جنونا

فما سمعنا شيئاً أحسن منه ، فقلنا له : أرجع الى مكة ، فكلٌ من بها يشتاقك ، ولم نزل نرغّبه في ذلك حتى أجاب إليه ، ومضينا لحاجتنا ثم عدنا فوجدناه عليلاً ، فقلنا : ما قصتك ؟ قال : جاءني منذ ليالٍ قومٌ ، وقد كنت أغني في الليل ، فقالوا غننا ، فأنكرتهم وخفتهم ، فجعلتُ أغنيهم ، فقال لي بعضهم غنني :

لقد حثوا الجمال ليهربوا منا فلم ينلوا

ففعلت فقام إلي هنٌ منهم (شخص) أزبُ (كثير الشعر) فقال لي : أحسنت والله ! ودقّ رأسي ، حتى سقطت لا أدري أين أنا ، فأفقت بعد ثالثةٍ وأنا عليل كما ترى ، ولا أراني إلا سأموت ، فأقمنا عنده بقية يومنا ومات من غدٍ فدفنّاه وانصرفنا .

٢ ـ ٣٩٩ ، ٤٠٠

طويس (موسيقي)

أولُ من غنى بالعربي بالمدينة طُويس ، . . . وكان لا يضربُ بالعود وإنما ينقر بالدُّف .

ج٣ ـ ٢٧

كان أول من تغنّى بالمدينة غناءاً يدخلُ في الإيقاع (بناء ألحان الغناء على موقعها وميزانها) طويس .

٣ ـ ٢٩

الدارمي (شاعر وموسيقي)

. . .أن تاجراً قدم المدينة بخُمُرٍ فباعها كلها فبقيت السود منها فلم تنفُق . وكان صديقاً للدارمي ، فشكا ذاك إليه ، وقد كان نسك وترك الغناء وقول الشعر ، فقال له : لا تهتم بذلك فإني سأنفقها لكَ حتى تبيعها أجمع ، ثم قال :

قلْ للمليحة في الخمارِ الأسودِ
ماذا صنعتِ براهبٍ متعبِّدِ
قدْ كان شمّر للصلاة ثيابَه
حتى وقفتِ له ببابِ المسجدِ

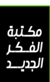
وغنّى فيه ، وغنى فيه أيضاً سِنان الكاتب ، وشاع في الناس وقالوا : قد فتك (مجن) الدارمي ورجعَ عن نسكه ، فلم تبقَ في المدينة ظريفةٌ إلا ابتاعت خماراً أسودَ حتى نفِدَ ما كان مع العراقي منها ، فلما علم بذلك الدارمي رجع الى نسكه ولزم المسجد .

فأما نسبة هذا الصوت فإن الشعرَ للدارمي والغناءَ أيضاً .

٣ ـ ٤٥

ابن صاحب الوضوء (موسيقي)

. . .أبو مسلم المصبحي قال : قدم علينا أسودُ من أهل الكوفة (إبن صاحب الوضوء) فغنى :



إرفع ضـعـيـفك لا يحـر بك ضـعـفُـه
يومـاً فـتـدركـه العـواقبُ قـد نمـا

قال : فمررتُ بعبد الله بن عامر الأسلمي ، وكان يؤمنا وهو قائم يصلي الظهر ، فقلتُ له : قدم علينا أسودُ من الكوفة يغني كذا وكذا فأجاده . فأشار الي بيده أن اجلسْ ، فلما قضى صلاته قال : أخذته عنه ؟ قلتُ : نعم . قال : فأمِرّه علي ، ففعلتُ . قال : فلما كان بالليل صلى بنا فأداه في المحراب .

١٣٤ ـ ٣

يزيد حوراء (موسيقي)

. . . أن إبراهيم بن المهدي حسده على شمائله وإشارته في الغناء . فاشترى عدةَ جوارٍ وشاركه فيهن ، وقال له : علّمهن فما رزق الله فيهن من ربح فهو بيننا ، وأمرهن أن يجعلنَ وكدهنَ (قصدهن) أخذَ إشارته ففعلنَ ذلك ، وكان إبراهيم يأخذها عنهن هو وإبنه ويأمرهن بتعليم كل من يعرفنه ذلك حتى شهرها بين الناس ، فأبطلَ عليه ما كان منفرداً به من ذلك .

٢٥١ ـ ٣

إبن مِسجَم (موسيقي)

مكي أسود ، مغنٍ متقدم من فحول المغنين وأكابرهم ، وأول من صنع الغناء منهم ، ونقل غناء الفرس الى غناء العرب ، ثم رحل الى الشام وأخذ ألحان الروم والبربطية (محرفة عن البزنطية) والأسطوخوسية (من جزيرة جنوبي فرنسا) ، وانقلب الى فارس فأخذ بها غناءً كثيراً وتعلم الضرب ، ثم قدم الى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك

النَّغم . وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التي هي موجودة في نغم الفرس والروم خارجة عن غناء العرب . وغنى على هذا المذهب ، فكان أولَ من أثبتَ ذلك ولحنه وتبعه الناسُ بعد ذلك .

٣ ـ ٢٧٦

عطرَّد (موسيقي)

خالد بن كلثوم قال :

كنت مع زبراء في المدينة وهو أول والٍ عليها ، وهو من بني هاشم أحد بني ربيعة بن الحارث بن عبد المطلب . فأمر بأصحاب الملاهي فحُبسوا وحُبسَ عطرَّد ، وأخبره أنه من أهل الهينة والمروءة والنعمة والدين . فدعا به فخلّى سبيله ، وأمره برفع حوائجه اليه فدعا له ، وخرج فإذا هو بالمغنين أحضروا ليُعرضوا . فعاد اليه عطرّد ، فقال : أصلح الله الأمير ، أعَلى الغناء حبست هؤلاء ؟ قال : نعم . قال : فلا تظلمهم ، فوالله ما أحسنوا منه شيئاً قط ! فضحكَ وخلى سبيلهم .

٣ ـ ٣٠٧

الحارث بن خالد المخزومي (حاكم وشاعر)

لما ولي عبد الملك بن مروان الحارث بن خالد المخزومي مكة بعث الى الغيض فقال له : لا أرينَّكَ في عملي (في البلد الذي تحت حكمي) ، وكان قبل ذلك يطلبه ويستدعيه فلا يُجيبه . فخرج الغريض الى بلاد الطائف . وبلغ ذلك الحارث فرقَ له فردّه وقال له : لمَ كنتَ تُبغضنا وتهجر شعرنا ولا تقربنا ؟ قال له الغريض : كانت هفوةً من هفوات النفس ، وخطرةً من خطرات الشيطان ، ومثلك وهب الذنبَ ، وصفح عن الجرم ، وأقالَ العثرة ، وغفر الزلةَ . ولستُ بعاند الى ذلك أبداً .

قال : وهل غنيت في شئ من شعري ؟ قال : نعم ، قد غنيت في ثلاثة أصوات من شعرك ، قال : هاتِ ما غنيت ، فغنى :

بان الخليط فما عاجوا ولا عدلوا

إذ ودعوك وحنَت بالنوى الإبلُ . . .

قال له : أحسنتَ والله يا غريض ، هات ما غنيتَ فيه أيضاً من شعري ، فغناه في قوله :

يليت شعري وكم من مُنيةٍ قُدرت

وفقاً وأخرى أتى من دونها القدرُ . . .

فقال له الحارث : أحسنت والله يا غريض ، إيه ، وماذا أيضاً ؟ فغناه قوله :

عفَت الديارُ فما بها أهلُ . . .

فقال له الحارث : لا لوم في حبك ، ولا عذر في هجرك ، ولا لذّة لمن لا يُروّح قلبه بك ، يا غريض لو لم يكن لي في ولايتي مكة حظ إلا أنت لكان حظاً كافياً وافياً ، يا غريض إنما الدنيا زينة ، فأزين الزينة ما فرّح النفس ، ولقدْ فهم قدر الدنيا على حقيقته من فهم قَدْرَ الغناء .

٣ ـ ٢٢٥

يونس (موسيقي وشاعر)

مولى لعمر بن الزبير . ومنشؤه ومنزله المدينة . وكان أبوه فقيهاً . . . وأخذ الغناء عن معبد . . .وكتابه في الأغاني ونَسبها الى من غنى فيها هو الأصل الذي يُعمل عليه ويُرجع له . وهو أول من دوّن الغناء .

الهُـذلي (موسيقي)

. . أن الهُذلي كان نقّاشاً يعمل البُرَمَ (جمع بُرمة وهي القدر) من حجارة الجبل . وكان يُكنى أبا عبد الرحمن ، وكان إذا أمسى راح فأشرفَ على المسجد ثم غنّى ، فلا يلبث أن يُرى الجبلُ كقرص الخبيص (نوع من الحلوى خليط) صُفرةً وحمرةً من أردية قريش ، فيقولون : يا أبا عبد الرحمن ، أعدْ ، فيقول :أما والله وها هنا حجرٌ أحتاج اليه لمْ يردْ الأبطحَ ، فيضعون أيديَهم في الحجارة حتى يقطعوها له ويحدروها على الأبطح ، وينزلُ معهم حتى يجلسَ على أعظمها حجراً ويغني لهم .

٥ ـ ٦٥

مالك (موسيقي)

سُئل مالك بن أبي السمع عن صُنعته في :

لاَح بالديـرِ من أُمامـةَ نارُ

فقال : أخذته من خرْبندة (وهو المكاري) بالشام يسوق أحمرةً ، فكان يترنم بهذا اللحن بلا كلام . فأخذته فكسوته هذا الشعر .

٥ ـ ١١٤

إبراهـيم الموصلـي (شاعر وموسيقي)

الحسين عن حماد قال قال لي أبي (يعني إسحاق بن إبراهيم) :

صنع جدُك تسعماءة صوت ، منها دينارية ، ومنها درهمية ، ومنها فلسية ، وما رأيت أكثرَ من صنعته ، فأما ثلثمائة منها فانه تقدم الناس جميعاً فيها ، وأما ثلثمائة ، فشاركوه وشاركهم فيها ، وأما الثلثمائة الباقية ، فلعبٌ وطرب . ثم أسقط أبي الثلثمائة الآخرة بعد ذلك من غناء أبيه ، فكان إذا سئلَ عن صنعةِ أبيه قال : هي ستمائة صوت .

٥ ـ ١٨٧

وقال أحمد بن حمدون قال لي إسحاق (الموصلي) : من غناء أبي الذي أكرهه وأستزريه صوته في شعر العباس بن الأحنف :

أبكي ومثلي بكى في حبّ جاريةٍ

فلمْ أعلم فيه معنى إلا معنى استحسانه للشعر ، فإن العباس أحسن فيه جداً .

١٨٧ ـ ٥

تشوّق إبراهيم الموصلي الى سرداب له ، وكان فيه بركة ماء تدخل من موضع إليه وتخرج من بستان ، فقال : أشتهي أن أشرب يومي وأبيت ليلتي في هذا السرداب ففعل ذلك ، فبينا هو نائمٌ في نصف الليل فاذا سنَورتان (هرّتان) قد نزلتا من درجة السرداب ، بيضاء وسوداء ، فقالت إحداهما : أتراه نائماً ؟ فقالت السوداء : هو نائمٌ ، فاندفعت السوداء فغنت بأحسن صوت :

عفا مزجُ الى لَصقِ
الى الهضبات من هكَرِ
الى قاعِ النقير الى
قرارِ جِلالِ ذي حدرِ

(أسماء أماكن) قال : فمات إبراهيم فرحاً وقال : ياليتهما أعاداه! فأعاداه مراراً حتى أخذه (أي اللحن) ، ثو تحرك فقامت السنورتان ، وسمع إحداهما تقول للأخرى : والله لا طرحه الى أحدٍ إلا جُن ، فطرحه من غدٍ على جارية فجُنّت .

١٩٤ ـ ٥

إسحاق قال قال لي أبي :

كنتُ في شبابي ألازم أصحاب قُطرُبّل وباري وبِنّـي (قرى خمارات في نواحي بغداد) وما أشبه هذه المنازل ، فأتخذُ فيهم الخمار اللطيف ، يحسبوني بالشراب الجيد ويخبنو لي ، فجئت الى باري يوماً فلقيني خماري ، فقال لي : يا أبا إسحاق عندي شئ من بابتك (يصلح لك) ، وقد كنت عملت لحني هذا :

إشـــــــــــرب الـراحَ وكـن فـــي
شـــــــــربـكَ الـراحَ وقـــــــورا
فــــــــاشـــــــرب الراحَ رواحـــاً
وظــــــــلامــــــــاً وبـكـــــــورا

فدخلت بيته وبزلت دنّه (ثقبته ليسيل خمره) وجعلت أُرجّع الصوت ، فبهت ينظر إليَ والنبيذُ يجري حتى امتلأ الإناء وفاض ، فقلت له : ويحك ! شرابك قد فاض ، فقال : دعني من شرابي ، بالله مات لك إنسان في هذه الأيام ؟ فقلت : لا ، قال : فما بالُ حلقك هذا حزينا ؟

٥ ـ ١٩٧

حدثني حماد بن إسحاق قال :

أخبرني أبي أنه سمع الرشيد وقد سأل جدي إبراهيم كيف يصنع إذا أراد أن يصوغ الألحانَ ، فقال : يا أمير المؤمنين ، أُخرج الهمَّ من فكري وأمثّل الطرب بين عيني ، فتسوغ لي مسالك الألحان التي أريد فأسلكها بدليل الإيقاع ، فأرجع مصيباً ظافراً بما أريد ، فقال : يحق لك يا إبراهيم أن تصيبَ وتظفرَ ، وإن حسن وصفك لَمشاكلُ حسنَ صنعتك وغنائك .

٥ ـ ٢٣٠

إبراهيم قال :

سألت الرشيد أن يهبَ لي يوماً في الجمعة لا يبعث فيه إليّ بوجه ولا سبب ، لأخلو فيه بجواريَ وإخواني . فأذن لي في يوم السبت ، وقال لي هو يومُ استثقله . فالهُ فيه بما شئت . فأقمت يوم السبت بمنزلي وتقدمت في إصلاح طعامي وشرابي بما احتجت إليه ، وأمرت بوابي فأغلق الأبواب وتقدمت إليه (أمرته) أن لا يأذن عليّ لأحد . فبينا أنا في مجلسي والخدم قد حفَوا بي وجواري يترددن بين يدي ، إذا أنا بشيخ ذي هيئة وجمال ، عليه خفّان قصيران وقميصان ناعمان ، وعلى رأسه قلنسوة لاطئة ، وبيده عكازة مقمّعة بفضة ، وروائح المسك تفوح منه حتى ملأ البيت والدار ، فداخلني بدخوله علي ما تقدمت فيه غيظ ما داخلني قط مثله ، وهممت بطرد بوابي ومن حجبني لأجله . فسلم علي أحسن سلام فرددتُ عليه . وأمرته بالجلوس فجلس ، ثم أخذ بي في أحاديث الناس وأيام العرب وأحاديثها وأشعارها حتى سلّى ما بي من الغضب ، وظننت أن غلماني تحرّوا مسرتي بإدخالهم مثله علي لأدبه وظرفه . فقلت : هل لك من طعام ؟ فقال : لا حاجة لي فيه . فقلت : هل لك في شراب ؟ فقال : ذلك اليك ، فشربت رطلاً وسقيته مثله ، فقال لي : يا أبا إسحاق ، هل لك أن تغني لنا شيئاً من صنعتك وما قد نفقت به عند الخاص والعام ؟ فغاظني قوله ، ثم سهلت على نفسي أمره فأخذت العود فجسسته ثم ضربت فغنيت ، فقال : أحسنت يا إبراهيم ، فأزاد غيظي وقلت : ما رضي ما فعله من دخوله علي بغير إذن واقتراحه أن أغنيه حتى سمّاني ولمْ يُكنِني ولم يُجمل مخاطبتي ! ثم قال : هل لك أن تزيدنا ؟ فتذمّمت (استنكفت) فأخذت العود وتغنيت وتحفظت وقمت بما غنيته إياه قياماً تاماً ما تحفظت مثله ولا قمت بغناء كما قمت به له بين يدي خليفة قط ولا غيره ، لقوله لي : أكافئك . فطرب وقال : أحسنت يا سيدي ، ثم قال : أتأذن لعبدك بالغناء فقلت : شأنك ، واستضعفت عقله في أن يغنيني بحضرتي بعد ما سمعه مني ، فأخذ العود وجسّه ، فوالله لخلته ينطق بلسان عربي لحسن ما سمعته من صوته ، ثم تغنى :

ولي كـبـدُ مـقـروحـة من يبـيـعني
بهـا كـبـداً ليـست بـذات قـروحِ
أباها عليَ النـاس لا يشـتـرونهـا
ومن يشـتـري ذا علّةٍ بصـحـيـحِ
أئن من الشـوق الذي في جـوانبي
أنين غـصـيصٍ بالشـرابِ جـريحِ

قال إبراهيم ، فوالله لقد ظننت الحيطان والأبواب وكل ما في البيت يجيبُه ويغني معه من حسن غنائه ، حتى خلت والله إني أسمع أعضائي وثيابي تجاوبه ، وبقيت مبهوتاً لا أستطيع الكلام ولا الجواب ولا الحركة لما خالط قلبي ، ثم غنى :

ألا يا حـمـامـات اللوى عـدن عـودةً
فـإني الى أصـواتكن حـزيـنُ
فـعـدن فلمـا عـدن كدن يُمـتنني
وكـدت بأسـراري لهـن أبينُ
دعـون بتـرداد الهـدير كـأنما
سـقين حـمـيـا أو بهن جنـونُ
فلمْ ترَ عـينـي مـثلهن حـمـائماً
بـكين ولـم تدمـع لهنّ عـيـونُ

ثم قـال : ياإبراهيم ، هذا الغناء الماخـوري فـخذه وانحُ نحـوه في غنائك وعلمه جواريك ، فقلت : أعده عليَ ، فقال : لست تحتاج ، قد أخذته وفرغت منه ، ثم غاب من بين يدي ، فارتعت وقمت الى السيف فجردته ، وعدوت نحو أبواب الحُرم فوجدتها مغلقة ، فقلت للجواري :



أي شيء سمعتن عندي ؟ فقلن : سمعنا أحسن غناء سُمع قط . فخرجت متحيراً الى باب الدار فوجدته مغلقاً . فرجعت لأتأمل أمري فاذا هو قد هتف بي من بعض جوانب البيت : لا بأس عليك يا أبا إسحاق . أنا إبليس وأنا كنت جليسك ونديمك اليوم . فلا تُرع . فركبت الى الرشيد وقلت : لا أُطرفه بطرفة مثل هذه . فدخلت اليه فحدثته بالحديث . فقال : ويحك ! تأمل هذه الأصوات . هل أخذتها ؟ فأخذت العود أمتحنها . فاذا هي راسخة في صدري كأنها لم تزل . فطرب الرشيد عليها وجلس يشرب ولم يكن عزم على الشراب . . . وقال : الشيخ كان أعلم بما قال لك من أنك أخذتها وفرغت منها . فليته أمتعنا بنفسه يوماً واحداً كما أمتعك .

٥ - ٢٣٥

علي بن عبد الكريم قال : زار ابن جامع ابراهيم الموصلي . فأخرج إليه ثلاثين جارية فضربن طريقةً واحدة وغنين . فقال ابن جامع : في الأوتار وترٌ غير مستوٍ . فقال إبراهيم : يا فلانة شدي مثناكِ . فشدّته فاستوى . فعجبت أولاً من فطنة ابن جامع لوترٍ في مائة وعشرين وتراً غير مستوٍ . ثم ازداد عجبي من فطنة ابراهيم له بعينه .

٥ - ٢٤٣

إسحاق الموصلي . عن أبيه . قال : صنعتُ لحناً فأعجبني . وجعلتُ أطلب له شعراً . فعسر علي ذلك . فأُريت في المنام كأن رجلاً لقيني . فقال لي : يا إبراهيم . أوَقد أعياك شعرٌ لغنائك هذا الذي تعجب به ؟ قلت : نعم . قال : فأين أنت من قول ذي الرمة :

ألا يا اسلمي يا دارَ ميَّ على البِلى

ولا زال منهلاً بجرعائك القطرُ

قال : فانتبهت فرحاً بالشعر ، فدعوت من ضرب عليَّ فغنيته ، فصنعت فيه ألحاناً فاخورية . . .

١٨ ـ ٤٨

إسحاق الموصلي (شاعر وموسيقي)

مُخارق مولاتنا قالت : (مُخارق ترد بالتأنيث هنا فقط)

كان لمولاي الذي علمني الغناء فراشٌ رومي ، وكان يغني بالرومية صوتاً مليح اللحن ، فقال لي مولاي : يا مُخارق خذي هذا اللحن الرومي فانقليه الى شعر من أصواتك العربية حتى أمتحن به اسحاق الموصلي فأعلم أين يقع من معرفته ، فقلت ذلك ، وصار إليه إسحاق فاحتبسه مولاي ، فأقام وبعث إلي أن ادخلي اللحن الرومي في وسط غنائك ، فغنيته اليه في دَرَج أصوات مرت قبله ، فأصغى اليه إسحاق ، وجعل يتفهمه ويقسمه ويتفقد أوزانه ومقاطعه ويوقِّع عليه بيده ، ثم أقبل على مولاي فقال : هذا صوت رومي اللحن ، فمن أين وقع لك ؟ فكان مولاي بعد ذلك يقول : ما رأيت شيئاً أحسن من اسخراجه لحناً رومياً لا يعرفه ولا العلة فيه ، وقد نُقل الى غناء عربي وامتزجت نغمُه ولم يخف عليه .

٥ ـ ٢٧٩

أحمد بن عُبيد الله بن أبي العلاء قال : غنيت يوما بين يد الواثق لحنَ إسحاق في :

هزنت أسماء مني وقالت
أنت يابن الموصلي كبيرُ

فقال : فنظر إلي مُخارق نظراً شزراً وعض شفته عليَّ ، فلما خرجنا



من بين يدي الواثق قلت : يا أســتــاذ ، لمَ نظرت إلي ذلك النظر ؟ أأنكرت علي شيئاً أم أخطأت في غنائي ؟ فقال لي : ويحك ! أتدري أي صوتٍ غنيت ! إن إسحاق جعل صيحة هذا الصوت بمنزلة طريق ضيق وعر صعب المرتقى ، أحد جانبي ذلك الطريق حرفُ جبل ، وعن جانبه الآخر الوادي ، فإن مال مرتقيه عن محجته الى جانب الوادي هوى ، وإن مال الى الجانب الآخر نطحه حرفُ الجبل فتكسَر ، سرْ إليّ غداً حتى أصححه لك .

٥ ـ ٢٠٥

. . أن إسحاق بات ليلةً عند المعتصم وهو أمير ، فسمع لحناً لعبد الوهاب المؤذن أذّن به على باب المعتصم ، فأصغى اليه فأعجبه ، فأعاد المبيت ليلةً أخرى عنده حتى استقام له اللحنُ ، فبنى عليه لحنَـه :

هزئت أسماءُ مني وقالت

٥ ـ ٢٠٥

. . كان المغنون يجتمعون مع إسحاق وكلهم أحسن صوتاً منه ، ولم يكن فيه عيبٌ إلا صوته ، فلا يزال بلطفه وحذقه ومعرفته حتى يغلبهم ويبذهم جميعاً ويفضلهم ويتقدمهم ، قال : وهو أول من أحدث التخنيث ليوافق صوته ويشاكله ، فجاء معه عجب من العجب ، وكان في حلقه نبو عن الوتر .

. . إن إسحاق أول من جاء بالتخنيث في الغناء ولمْ يكن يُعرف ، وإنما احتال بحذقه لمنافرة حلقه الوتر ، حتى صار يجيبه ببعض التخنيث فيكون أحسن له في السمع .

٥ ـ ٣٢٦

كان المغنون إذا حضروا وليس إسحاق معهم غنّوا هوينى وهم غير مفكرين ، فإذا حضر إسحاق لم يكن إلا الجد .

٥ ـ ٣٢٧

عمر بن بانة قال :

رأيت ابراهيم بن المهدي يناظر إسحاق في الغناء ، فتكلما بما فهماه ولم أفهم منه شيئاً ، فقلت لهما : لئن كان ما أنتما فيه من الغناء فما نحن في قليلٍ ولا كثير .

٥ ـ ٣٧١

هبة بن ابراهيم بن المهدي قال :

كتب أبي الى إسحاق في شئ خالفه فيه من التجزئة والقسمة : «الى منْ أحاكمك والناس بيننا حمير» .

٥ ـ ٣٧٢

قرأت في بعض الكتب أن محمد بن الحسين ـ أظنه مصعب ـ ذكر إسحاق الموصلي فقال : كانت صنعته مُحكمة الأصول ، ونغمته عجيبة الترتيب ، وقسمته معدّلة الأوزان ، وكان يتصرف في جميع بُسط الإيقاعات ، فأي بساط أراد أن يتغنى فيه صوتاً قصد أقوى صوت جاء في ذلك البساط الحذّاق القدماء فعارضه ، وقد كان يذهب مذهب الأوائل ، ويسلك سبيلهم ، ويقتحم طرقهم ، فيبني على الرسم فيصنعه ، ويحتذي على المثال فيحكيه ، فتأتي صنعته قوية وثيقة ، يجمع فيها حالتين : القوة في الطبع وسهولة المسلك ، وخنثاً بين كثرة النغم

وترتيبها في الصياح والإسجاح ، فهي بصنعة الأوائل أشبه منها بصنعة المتوسطين من الطبقات ، فأما المتأخرون فأحسن أحوالهم أن يرووها فيردوها . وكان حسن الطبع في صياحه ، حسن التلطف ، لتنزّله (النزول على مهل) في الصياح الى الإسجاح ، على ترتيب بنغم يشاكله ، حتى تعتدل وتتزن أعجاز الشعر في القسمة بصدوره . وكذلك أصواته كلها ، وأكثرها يبتدئ الصوت فيصيح فيه - وذلك مذهبه في جل غنائه ، حتى كان كثير من المغنين يلقبونه الملسوع ، لأنه يبدأ بالصياح في أحسن نغمة فتح بها أحدٌ فاه - ثم يرد نغمتها فيرجحها ترجيحاً وينزلها تنزيلاً حتى يحطها من تلك الشدة الى ما يوازيها من اللين ، ثم يعود فيفعل مثل ذلك ، فيخرج من شدة الى لين ومن لين الى شدة . وهذا أشد ما يأتي في الغناء وأعز ما يعرف من الصنعة . . .

قال إسحاق وذكر صوته :

كان افتتاحُ بلائي النظرُ

ما شبّهتُ صوتي هذا إلا بإنسان أخذ الكرة على الطبطابة (خشبة عريضة يلعب بها بالكرة) وأهل الميدان جميعاً خلفه ، فلما بلغ أقصى ضربها حجزها .

٥ - ٣٧٥

دحمان (موسيقي)

. . أن دحمان شهد عند عبد العزيز بن المطلب وهو يلي القضاء لرجل من أهل المدينة على رجل من أهل العراق بشهادة ، فأجازها وعدله (زكاه) ، فقال له العراقي : إنه دحمان ، قال أعرفه ، ولو لمْ أعرفه لسألت عنه ، قال : إنه يغني ويعلم الجواري الغناء ، قال : غفر الله لنا ولك ، وأيّنا لا يتغنى ! أخرج الى الرجل عن حقه .

٦ - ٢١

أحمد النصبي (موسيقي)

. . وكان يغني بالطنبور في الإسلام . وله صنعة كثيرة حسنة لم يلحقها أحدٌ من الطنبوريين ولا كثير ممن يغني بالعود .

وذكره جحظة في كتاب الطنبوريين فأتى بذكره من شئ ليس من جنس أخباره ولا زمانه ، وثلبه فيما ذكره . وكان مذهبه - عفا الله عنا وعنه - في هذا الكتاب أن يثلب جميع من ذكره من أهل صناعته بأقبح ما قدر عليه ، وكان يجب عليه ضد هذا ، . . . وبه صدّر كتابه فقال : أحمد النصبي أول من غنى الأنصاب على الطنبور وأظهرها وسيرها ، ولم يخدم خليفة ولا كان له شعر ولا أدب .

٦ - ٦٣

. . كان أحمد النصبي مؤاخياً لأعشى همدان مواصلاً له ، فأكثرُ غنائه في أشعاره مثل صنعته في شعره :

« حييا خولةَ مني بالسلامِ »

و « لمن الضعائنُ سيرُهنَّ ترجّفُ »

و « يا أيها القلب المطيع الهوى »

وهذه الأصوات قلائد صنعته وغرر أغانيه . قال : وكان سبب قوله الشعر في سليم بن صالح أن أعشى همدان وأحمد النصبي خرجا في بعض مغازيهما ، فنزلا على سليم فأحسن قِراهما وأمر لدوابهما بعلوفة وقضيم ، وأقسم عليهما أن ينتقلا الى منزله ففعلا ، فعرض عليهما الشراب فأنعما به وطلباه فوضع بين أيديهما وجلسا يشربان ، فقال أحمد النصبي للأعشى : قلْ في هذا الرجل الكريم شعراً تمدحه به حتى أغني فيه ، فقال الأعشى يمدحه :

يا أيهـا القلب المطيع الهـوى
أنّى أعـتـراك الطربُ النـازحُ
تذكـرُ جُـمـلاً فـإذا مـا نأت
طار شَـعـاعـاً قلبك الطامـحُ
هلا تـناهيت وكنـت امـرءاً
يـزجـرك المرشـد والنـاصـحُ
مـالك لا تتـرك جـهلَ الصـبا
وقـد عـلاك الشـمط الواضحُ

(وهي طويلة ثم يتخلص الى مدحه)

قال : فغنى أحمد النصبي في بعض هذه الأبيات . وجارية لسليم في السطح ، فسمعت الغناء ، فنزلت الى مولاها فقالت : إني سمعت من أضيافك شعراً ما سمعت أحسن منه ، فخرج معها مولاها فاستمع حتى فهم ، ثم نزل عليهما ، فقال لأحمد : لمن هذا الشعر والغناء ؟ ومن أنتما ؟ فقال : الشعر لهذا ، وهو أبو المصبح أعشى همدان ، والغناء لي ، وأنا أحمد النصبي الهمداني . فانكب على رأس أعشى همدان فقبله وقال : كتمتماني أنفسكما ، وكدتما أن تفارقاني ولم أعرفكما ، ولم أعلم خبركما ، واحتبسهما شهراً ثم حملهما على فرسين ، وقال : خلّفا عندي ماكان من دوابكما ، وارجعا من مغزاكما اليّ . فمضيا الى مغزاهما . فأقاما حيناً ثم انصرفا ، فلما شارفا منزله قال أحمد للأعشى : إني أرى عجبا ؟ قال : ما هو ؟ قال : أرى فوق قصر سليم ثعلباً ، قال : لإن كنت صادقاً فما بقي في القرية أحد . فدخلا القرية فوجدا سليماً وجميع أهل القرية قد أصابهم الطاعون ، فمات أكثرهم وانتقل باقيهم . هكذا ذكر إسحاق ، وذكر غيره : أن الحجاج طالب سليماً بمال عظيم ، فلم يخرج منه حتى باع كل ما يملكه ، وخربت قريته

وتفرق أهلها . ثم باعه الحجاج عبداً ، فاشتراه بعض أشراف أهل الكوفة . . فأعتقه .

٦ ـ ٦٥

سياط (موسيقي)

دخل ابن جامع على سياط وقد نزل به الموت ، فقال له : ألك حاجة ؟ فقال : نعم ، لا تُزد في غنائي شيئاً ولا تُنقص منه ، دعه رأساً برأس ، فإنما هو ثمانية عشر صوتاً .

٦ ـ ١٥٧

ابن عباد (موسيقي)

قال ابن عباد :

والله إني لأمشي بأعلى مكة في الشِّعب ، إذا أنا بمالك على حمار له ومعه فتيان من أهل المدينة ، فظننتُ أنهم قالوا له : هذا ابن عباد ، فمال إليَّ فملتُ إليه . فقال لي : أنت ابن عباد ؟ قلت نعم . قال : ملْ معي هاهنا ، ففعلت . فأدخلني شِعب ابن عامر ثم أدخلني دهليز ابن عامر وقال : غنني . فقلت : أغنيك هكذا وأنت مالك ! . وقد كان يبلغني أنه يثلبُ أهل مكة ويتعصّب عليهم . فقال : بالله إلا غنيتني صوتاً من صنعتك . فاندفعت أغنيه :

ألا ياصاحبيَّ قفا قليلا على ربعٍ تقادم بالمنيفِ

وما غنيته إلا على احتشام . فلما فرغتُ نظر إليَّ وقال لي : قدْ والله أحسنت ! ولكن حلقَك كأنه حلق زانية . فقلتُ : أما إذا أفلتُّ منك بهذا فقد أفلتُ .

٦ ـ ١٧١

يحيى المكي (موسيقي)

محمد بن أحمد بن يحيى المكي قال :

عمل جدي كتاباً وأهداه الى عبد الله بن طاهر ، وهو يومئذ شاب حديث السن ، فاستحسنه وسر به ، ثم عرضه على إسحاق فعرّفه عواراً (عيباً) كثيراً في نِسبه ، لأن جدي كان لا يصحح لأحد نسبة صوت البتةَ ، وينسب صنعته الى المتقدمين ، وينحل بعضهم صنعة بعض ضناً بذلك على غيره ، فسقط في عين عبد الله وبقي في خزانته ، ثم وقع الى محمد بن عبد الله ، فدعا أبي ، وكان اليه مُحسناً وعليه مُفضلا ، فعرض عليه فقال له : إن في هذه النسب تخليطاً كثيراً ، خلَطها أبي لضنه بهذا الشأن على الناس ، ولكني أعمل لك كتاباً أصححُ هذا وغيره فيه . فعمل له كتاباً فيه إثنا عشر ألف صوت وأهداه إليه ، فوصله محمد بثلاثين ألف درهم . وصحح له الكتاب الأول أيضاً فهو في أيدي الناس . قال وسواسة : وحدثني حماد أن أباه إسحاق كان يقدم يحيى المكي تقديماً كثيراً ويفضله ويناضل أباه وابن جامع فيه ، ويقول : ليس يخلو يحيي فيما يرويه من الغناء الذي لا يعرفه أحد منكم من أحد أمرين : إما أن يكون محقاً فيه كما يقول ، فقد علم ما جهلتم ، أو يكون من صنعته وقد نحله المتقدمين ، كما تقولون ، فهو أفضل له وأوضح لتقدمه عليكم . قال : وكان أبي يقول : لولا ما أفسد به يحيى المكي نفسه من تخليط في رواية الغناء على المتقدمين وإضافته اليهم ما ليس لهم وقلة ثباته على ما يحكيه من ذلك ، لما تقدمه أحد . وقال محمد بن الحسن الكاتب : كان يحيى يخلط في نسب الغناء تخليطاً كثيراً ، ولا يزال يصنع الصوت بعد الصوت يتشبه فيه بالغريض مرة ومعبد مرة أخرى وبابن سريج وابن محرز ، ويجتهد في إحكامه وإتقانه حتى يشتبه على سامعه ، فإذا حضر مجالس الخلفاء غناه على ما أحدث فيه من ذلك ، فيأتي بأحسن صنعة وأتقنها ، وليس أحد يعرفها . فيسأل عن ذلك فيقول : أخذته عن فلان وأخذه فلان عن يونس أو عن نظرائه من رواة الأوائل ، فلا يُشك في قوله ، ولا يثبت لمباراته أحد ، ولا يقوم لمعارضته

ولا يفي بها ، حتى نشأ إسحاق فضبط الغناء وأخذه من مظانه ودوّنه ، وكشف عوار يحيى في منحولاته وبينها للناس .

٦ ـ ١٧٥

قال أحمد بن سعيد : والإختلاف الواقع في كتب الأغاني الى الآن من بقايا تخليط يحيى . قال أحمد بن يوسف : وكانت صنعة يحيى ثلاثة آلاف صوت ، منها زهاء ألف لم يقاربه فيها أحد ، والباقي متوسط . وذكر عن أحمد أنه سُئل عن صنعة أبيه فقال : الذي صحّ عندي منها ألف وثلاثمئة صوت ، منها مائة وسبعون صوتاً غلب فيها على الناس جميعاً من تقدم منهم ومن تأخر ، فلم يقم فيها أحد .

٦ ـ ١٧٨

حكم الوادي (موسيقي)

شيخٌ سمع حكم الوادي يغني ، فقال له : أحسنت ! فألقى الدُفَّ وقال للرجل : قبّحك الله ! تراني مع المغنين ستين سِنة وتقول لي أحسنت!

٦ ـ ٢٨٢

قال إسحاق الموصلي :

أربعةٌ بلغوا في أربعةِ أجناسٍ من الغناء مبلغاً قصر عنه غيرهم : معبد في الثقيل ، وابن سُريج في الرمل ، وحكم في الهزج ، وإبراهيم في الماخوري .

٦ ـ ١٨٣

وذكر أحمد المكي عن أبيه : أن حكماً لم يُشهر في الغناء ويذهب الصوت به حتى صار الأمر الى بني العباس ، فانقطع الى محمد بن ابي العباس أمير المؤمنين وذلك في خلافة المنصور ، فأعجب به واختاره على المغنين وأعجبته أهزاجه . وكان يقول إنه من أهزج الناس . ويقال أنه غنى الأهزاجَ في آخر عمره ، وإن ابنه لامه على ذلك ، وقال له : أعلى الكبر تغني غناء المخنثين ! فقال له : أسكت فإنك جاهل ، غنيت الثقيل ستين سنة فلم أنل إلا القوت ، وغنيت الأهزاج منذ سُنيات فأكسبتك مالم ترَ مثله قط .

٦ ـ ٢٨٤

قال يحيى بن خالد :

ما رأينا فيمن يأتينا من المغنين أحداً أجود أداءً من حكم . وليس أحد يسمع غناء ثم يغنيه بعد ذلك إلا وهو يغيره ويزيد فيه وينقص إلا حكما . فقيل لحكم ذلك فقال : إني لست أشرب ، وغيري يشرب ، فإذا شرب تغيّر غناؤه .

٦ ـ ٢٨٥

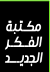
ابن جامع (موسيقي)

قدِم ابن جامع قدمة على الرشيد ، وكان ابن جامع حسن الصوت كثير الصلاة قد أخذ السجودُ جبهته ، وكان يعتمُّ بعمامة سوداء على قلنسوة طويلة ، ويلبس لباس الفقهاء ، ويركب حماراً مريسياً (نسبة الى قرية بمصر) في زي أهل الحجاز . فبينا هو واقف على باب يحيى بن خالد يلتمس الإذنَ عليه ، فوقف على ما كان يقف الناس عليه في القديم حتى يأذن لهم أو يصرفهم ، أقبل أبو يوسف القاضي بأصحابه أهل القلانس ، فلما هجم على الباب نظر الى رجل يقف الى جانبه ويحدثه ،

فوقعت عينه على ابن جامع فرأى سمته وحلاوةَ هيئته ، فجاء فوقف الى جانبه ثم قال له : أمتع الله بك ، توسمت فيك الحجازية والقرشية ، قال : أصبت . قال : فمن أي قريش أنت ؟ قال : من بني سهم . قال : فأي الحرمين منزلك ؟ قال : مكة . قال : ومن لقيت من فقهائهم ؟ قال : سل عمن شئت . ففاتحه الفقه والحديث فوجد عنده ما أحب فأعجب به . ونظر الناس اليهما فقالوا : هذا القاضي قد أقبل على المغني . وأبو يوسف لا يعلم أنه ابن جامع . فقال أصحابه : لو أخبرناه عنه ! ثم قالوا : لا ، لعله لا يعود الى مواقفته بعد اليوم ، فلمَ نغمُّه . فلما كان الإذن الثاني ليحيى غدا عليه الناس وغدا عليه ابن يوسف ، فنظر يطلب ابن جامع فرآه ، فذهب فوقف الى جانبه فحادثه طويلاً كما فعل في المرة الأولى . فلما انصرف قال له بعض أصحابه : أيها القاضي ، أتعرفُ هذا الذي تواقف وتحادثُ ؟ قال : نعم ، رجلٌ من قريش من أهل مكة من الفقهاء . قالوا : هذا ابن جامع المغني ، قال : إنا لله ! قالوا : إن الناس قد شهروك بمواقفته وأنكروا ذلك من فعلك . فلما كان الإذن الثالث جاء أبو يوسف ونظر إليه وتنكبه ، وعرف ابن جامع أنه قد أنذر به ، فجاء فوقف فسلم عليه ، فرد السلام عليه أبو يوسف بغير ذلك الوجه الذي كان يلقاه به ثم انحرف عنه . فدنا منه ابن نافع ، وعرف الناس القصة ، وكان ابن جامع جهيراً فرفع صوته ثم قال : يا أبا يوسف ، مالك تنحرف عني ؟ أيَّ شيء أنكرتَ ؟ قالوا لك : إني ابن جامع المغني فكرهت مواقفتي لك ! أسألك عن مسألة ثم اصنع ما شئت . ومال الناس فأقبلوا نحوهما يستمعون . فقال : يا أبا يوسف ، لو أن إعرابياً جلفاً وقف بين يديك فأنشدك بجفاء وغلظة من لسانه وقال :

يا دارَ ميةَ بالعلياء فالسندِ ... أقوتْ وطال عليها سالفُ الأمدِ

أكنت ترى بذلك بأساً ؟ قال : لا ، قد روي عن النبي صلى الله عليه وسلم في الشعر قول ، وروي في الحديث . قال ابن جامع : فإن قلتُ أنا هكذا ، ثم اندفع يتغنى فيه حتى أتى عليه ، ثم قال : يا أبا يوسف ، رأيتني زدت فيه أو نقصت منه ؟ قال : عافاك الله ، أعفنا من



ذلك . قال : يا أبا يوسف ، أنت صاحب فتيا ، مازدته على أن حسنته بألفاظي فحسن في السماع ووصل إلى القلب . ثم تنحى عنه ابن جامع .

عن سفيان بن عيينة ، ومر به ابن جامع يسحب الخزَّ ، فقال لبعض أصحابه : بلغني أن هذا القرشي أصاب مالاً من بعض الخلفاء ، فبأي شيء أصابه ؟ قالوا : بالغناء . قال : فمن منكم يذكر بعض ذلك ؟ فأنشد بعض أصحابه ما يغني فيه :

وأصحبُ بالليلِ أهل الطواف
وأرفع من مئزري المسبلِ

قال : أحسن ، هيه ! قال :

وأسجد بالليلِ حتى الصباح
وأتلوا من المحكم المنزلِ

قال : أحسن ، هيه ! قال :

عسى فارج الكرب عن يوسفٍ
يسخِّر لي ربة المنزلِ

قال : أما هذا فدعه .

كان ابن جامع يُعِد صيحةَ الصوت قبل أن يصنع عمود اللحن .

حولاء مولاة ابن جامع قالت :

انتبه مولاي يوماً من قائلته فقال : عليَّ بهشام (يعني ابنه) ادعوه لي عجلوه ، فجاء مسرعاً . فقال : أي بني ، خذ العود ، فإن رجلاً من الجن ألقى عليَّ في قائلتي صوتاً فأخاف أن أنساه . فأخذ هشام العود وتغنى ابن جامع عليه رملاً لم أسمع له رملاً أحسن منه .

٦ ـ ٢٩١، ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤

يحيى بن ابراهيم قال :

دعا أبي الرشيدُ يوما ، فأتاه ومعه جعفر بن يحيى ، فأقاما عنده ، وأتاهما ابن جامع فغناهما يومهما . فلما كان الغد انصرف الرشيد وأقام جعفر . قال : فدخل عليهم ابراهيم الموصلي فسأل جعفراً عن يومهم ، فأخبره وقال له : لم يزل ابن جامع يغنينا إلا أنه كان يخرج من الإيقاع ـ وهو في قوله يريد أن يطيّب نفس ابراهيم الموصلي ـ قال : فقال له ابراهيم : أتريد أن تطيب نفسي بما لا تطيب فيه ! لا والله ، ما ضرط ابن جامع منذ ثلاثين سنة إلا بإيقاع ، فكيف يخرج من الإيقاع .

٦ ـ ٣٠٤

الوليد بن يزيد (شاعر)

قال الوليد بن يزيد : يا بني أمية ، إياكم والغناء فانه ينقص الحياء ويزيد في الشهوة ويهدم المروءة ويثوّر على الخمر ويفعل ما يفعل السكر . فإن كنتم لابد فاعلين ، فجنّبوه النساء فإن الغناء رُقية الزنا . وإني لأقول ذلك فيه على أنه أحب إليَّ من كل لذة وأشهى إليَّ من الماء البارد الى ذي الغِلة ، ولكن الحق أحق أن يقال .

٧ ـ ٧٠

قال عمر الوادي : كنت أغني الوليد أقول :

كذبتك نفسك أم رأيت بواسط

غلَس الظلام من الرباب خيالا

قال : فما أتممت الصوت حتى رأيت رأسه قد فارق بدنه ورأيته يتشحّط في دمه .

٧ ـ ٨١

عمر الوادي (موسيقي)

اتصل بالوليد بن يزيد في أيام إمارته فتقدم عنده جداً ، وكان يسميه جامعُ لذاتي ومُحيي طربي . وقُتل الوليد وهو يُغنيه وكان آخر عهده به من الناس . وفي عمر يقول الوليد بن يزيد وفيه غناء :

إنني فكرتُ في عمرِ
حين قال القولَ فاختلجا
إنه للمستنير به
قمرٌ قد طمّس السُرجا
ويغني الشعرَ ينظمه
سيدُ القوم الذي فلجا
أكمل الواديَ صنعته
في لُباب الشعر فاندمجا

٨٥ ـ ٧

عمر الوادي قال : بينا أنا أسير ليلةً بين العرج والسقيا سمعت إنساناً يغني غناء لم أسمع قط أحسن منه وهو :

وكنت إذا ما جئت سُعدى بأرضها
أرى الأرض تُطوى لي ويدنو بعيدها
من الخفرات البيض ود جليسها
إذا ما انقضت أحدوثةٌ لو تعيدها

فكدت اسقط عن راحلتي طرباً . فقلت : والله لألتمس الوصول الى هذا الصوت ولو بذهاب عضو من أعضائي حتى هبطت من الشرف (المكان العالي) ، فإذا أنا برجل يرعى غنماً وإذا هو صاحب الصوت .

فأعلمته الذي أقصدني إليه وسألته إعادته عليّ . فقال : والله لو كان عندي قِرىً ما فعلت ، ولكنه أجعله قِراك ، فربما ترنمت به وأنا جائع فأشبع ، وكسلان فأنشط ومستوحش فآنس . فأعاده عليَّ مراراً حتى أخذته . فوالله ما كان لي كلام غيره حتى دخلت المدينة ، ولقد وجدته كما قال .

٧ ـ ٨٦

جريـــر (شاعر)

قال إسحاق بن يحيى بن طلحة :

قدم علينا جرير المدينة فحشدنا له . . . وأقبلنا نسأله وهو في مؤخر البيت وأشعب (موسيقي) عند الباب ، فأقبل أشعب يسأله ، فقال له جرير : والله إنك لأقبحهم وجهاً ولكني أراك أطولهم نسباً ، وقد أبرمتني . فقال : والله أنا أنفعهم لك . فانتبه جرير فقال : كيف ؟ قال : إني لأملّح شعرك . واندفع يغنيه :

يا أختَ ناجيــــة الســـلام عليكمُ
قـــبل الفـــراق وقـــبـــل لوْم العُـــذّلِ
لو كنت أعلم أن آخــــرَ عــــهــــدكم
يوم الفـــراق فـــعلت مـــا لم أفـــعلِ

قال فأدناه جرير منه حتى ألصق ركبته بركبته وجعله قريباً منه . ثم قال : أجل ! والله إنك لأنفعهم لي وأحنهم تزييناً لشعري ، أعدْ . فأعاده عليه وجرير يبكي حتى اخضلت لحيته . ثم وهب لأشعب دراهمَ كانت معه وكساه حُلةً من حلل الملوك . وكان يرسل اليه طول مقامه بالمدينة فيغنيه أشعب ويعطيه جرير شعره فيغني فيه .

٨ ـ ١٢، ١٣

أبو دُلَف (شاعر وموسيقي)

كان أحمد بن داود ينكر أمر الغناء إنكاراً شديداً . فأعلمه المعتصم أن صديقه أبا دُلف يغني . فقال : ما أراه مع عقله يفعل ذلك . فستر أحمد بن أبي داود في موضع وأحضر أبا دلف وأمره أن يغني ، ففعل ذلك وأطال . ثم أخرج أحمد بن أبي داود عليه من موضعه والكرهة ظاهرة على وجهه . فلما رآه أحمد قال له : سوءةً لهذا الفعل . بعد هذه السن وهذا المحل تضع نفسك كما أرى ! فخجل أبو دُلف وتشوّر (خجل) . وقال : إنهم أكرهوني على ذلك . فقال : هبهم أكرهوك على الغناء أفأكرهوك على الإحسان والإصابة !

٨ ـ ٢٥١

الأعشى (شاعر وموسيقي)

. . وكان يغني في شعره . فكانت العرب تسميه صناجة العرب .

٩ ـ ١٠٩

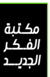
. . قبر الأعشى بمنفوحة . فإذا أراد الفتيان أن يشربوا خرجوا الى قبره فشربوا عنده وصبوا عنده فضلات الأقداح .

٩ ـ ١٢٦

عمر بن عبد العزيز (خليفة وموسيقي في السر)

. . أحمد بن الحسين قال :

رأيت عمر بن عبد العزيز في النوم وعليه عمامة ورأيت الشجّةَ في



وجهه تدل على أنها ضربة حافر . . . . فأقبلت عليه في نومي فقلت له : يا أمير المؤمنين ، صوتٌ يزعم الناس أنك وضعته في شعر جرير :

ألِمّا صاحبيَّ نزز سعادا
لوشك فراقها وذَرا البعادا

فتبسم عمر ولم يردّ عليَّ شيئاً .

٢٥٢ . ٩

ابراهيم بن المهدي (موسيقي ومن بيت الخلافة)

فأولهم وأتقنهم صنعة وأشهرهم ذكراً في الغناء ابراهيم بن المهدي ، فإنه كان يتحقق به تحققاً شديداً ويبتذل نفسه ولا يستتر فيه ولا يتحاشى أحداً . وكان في أول أمره لا يفعل ذلك إلا من ورا ستر وعلى حال تصوّنٍ عنه وترفّع ، إلا أن يدعوه اليه الرشيد في خلوة والأمين بعده . فلمّا أمنه المأمون تهتّك بالغناء وشرب النبيذ بحضرته والخروج من عنده ثملاً ومع المغنين ، خوفاً منه وإظهاراً له أنه قد خلع رِبقة الخلافة من عنقه وهتك ستره فيها حتى صار لا يصلح لها . وهو من المعدودين في طيب الصوت خاصة . . . وكان إبراهيم معَ علمه وطبعه مقصراً عن أداء الغناء القديم وعن أن ينحوه في صنعته ، فكان يحذف نغم الأغاني الكثيرة العمل حذفاً شديداً ويخففها على قدر ما يصلح له ويفي بأدائه . فإذا عيب عليه ذلك قال : أنا ملك وابن ملك ، أغني كما أشتهي وعلى ما ألتذ . فهو أول من أفسد الغناء القديم ، وجعل للناس طريقاً الى الجسارة على غيره . فالناس الى الآن صنفان : من كان منهم على مذهب إسحاق وأصحابه ممن كان ينكر تغير الغناء القديم ويعظم الإقدام عليه ويغيب من فعله ، فهو يغني الغناء القديم على جهته أو قريباً منا . ومن أخذ بمذهب إبراهيم بن المهدي أو اقتدى به مثل مُخارق وشارية وريّق ومن أخذ عن هؤلاء إنما يغني الغناء القديم كما يشتهي



هؤلاء لا كمن غناه من يُنسب اليه ، ويجد على ذلك مساعدين ممن يشتهي أن يقرب عليه مأخذ الغناء ويكره ما ثقُل وثقلت أدواره ، ويستطيل الزمان في أخذ الغناء الجيد على جهته بقصر معرفته . وهذا إذا ما اطرد فإنما الصنعة لمن غنى في هذا الوقت لا للمتقدمين ، لأنهم إذا غيروا ما أخذوه كما يرون وقد غيره من أخذوه عنه وأخذ ذلك أيضاً عمن غيره ، حتى يمضي على هذا خمس طبقات أو نحوها . لم يتأدَّ الى الناس في عصرنا هذا من جهة الطبقة غناء قديم على الحقيقة البتة .

١٠ ـ ٦٩ ، ٧٠

. . أن إسحاق كتب الى ابراهيم بن المهدي بجنس صوت صنعه وإصبعهِ ومجراه وإجراءِ لحنه ، فغناه ابراهيم من غير أن يصنعه فأدى ما صنعه .

١٠ ـ ١٠٥

. . ابن أبي ظبية قال : كنتُ أسمع إبراهيم بن المهدي يتنحنح فأطربُ .

١٠ ـ ١٠٧

أسماء بنتَ المهدي : قلتُ لأخي ابراهيم : يا أخي أشتهي والله أن أسمع من غنائك شيئاً . فقال : إذا والله لا تسمعين مثله ، عليَّ وعليَّ ، وغلظ في اليمين ، إن لم يكن إبليس ظهر لي وعلمني النقر والنغم وصافحني وقال لي : إذهب فأنت مني وأنا منك .

١٠ ـ ١٠٤

مرض إبراهيم بن المهدي مرضة أشرف منها على الموت ، فجعل يتذكر شغفه بالغناء وما سلف له فيه ويتندم عليه . فقال له بعضُ من حضر : فتبْ واحرق دفاتر الغناء ، فحرك رأسه ساعةً ثم قال : يا مجانين! فهبني أحرقتُ دفاتر الغناء كلها ، ريِّقُ (مغنية) أيش أعمل بها ؟ أأقتلها وهي تحفظ كلَّ شئ في دفاتر الغناء !!

١٠ ـ ١٢٦

أبو النضير (شاعر وموسيقي)

كان أبو النضير يزعم أن الغناء على تقطيع العروض ، ويقول : هكذا كان الذين مضوا يقولون . وكان مستهزئاً بالغناء حتى تعاطى أن يغني ، وكان إبراهيم الموصلي يخالفه في ذلك ويقول : العروض مُحدث . والغناء قبله بزمان .

١١ ـ ٢٨٨

عَلويّة (موسيقي)

غنى علوية يوماً بحضرة الواثق هذا الصوت :

من صاحب الدهر لم يحمد تصرفه
عنّا وللدهر إحلاءٌ وإمرارُ

ـ ولحنه ثقيل أول ـ فاستحسنه الواثق وطرب عليه . فقال علوية : والله لو شئت لجعلت الغناء في إيدي الناس أكثر من الجوز ، وإسحاق حاضر بين يدي الواثق ، فتضاحك ثم قال : ياأبا الحسن ، إذن تكون قيمته مثل الجوز . ليتك إن قلّلته صنعت شيئاً ، فكيف إذا كثّرته !

١١ ـ ٢٤٥

عيسى بن موسى

كنا مع عيسى بن موسى لما سكن الحيرة ، فأرسل إليّ ليلة من الليالي ، فأخرجني من منزلي ، فجئت إليه ، فإذا هو جالس على كرسي ، فقال لي : يا أبا عبد الرحمن ، لقد سمعت الليلة في داري شيئاً ما دخل سمعي قط إلا ليلةً بالحميمة والليلة ، فانظر ما هو . فدخلت أستقري الصوت ، فإذا هو في المطبخ ، وإذا الطباخون قد اجتمعوا ، وعندهم رجل من أهل الحيرة يغنيهم بالعود ، فكسرت العود ، وأخرجت الرجل ، وعدت إليه فأخبرته ، فحلف لي أنه ما سمعه قط إلا تلك الليلة بالحميمة وليلته هذه .

١٦ ـ ٢٤٢

عزّة الميلاء (موسيقية)

. . كانت عزّة أحسن ضرباً بعود ، وكانت مطبوعة على الغناء ، لا يعيبها أداؤه ولا صنعته ولا تأليفه ، وكانت تغني أغانيَ القيان من القوادم ، مثل سيرين ، وزينب ، وخولة ، والرباب ، وسلمى ، ورانقة ، وكانت رانقة استاذتها . فلما قدم نشيط وسانب خاثر المدينة غنيا أغاني بالفارسية ، فلقنت غزة منهما نغماً ، وألفت عليها ألحاناً عجيبة ، فهي أول من فتن أهل المدينة بالغناء ، وحرض نساءهم ورجالهم عليه .

١٧ ـ ١٦٢

. .أن ابن مُحرز كان يقيم بمكة ثلاثة أشهر ، ويأتي المدينة فيقيم بها ثلاثة أشهر من أجل عزة ، وكان يأخذ عنها .

. . أن طويْساً كان أكثر ما يأوي الى عزة الميلاء ، وكان في جوارها ، وكان إذا ذكرها يقول : هي سيدة من غنى من النساء ، مع

جمال بارع ، وخلق فاضل ، وإسلام لا يشوبه دنس . تأمر بالخير وهي من أهله ، وتنهي عن السوء وهي مجانبة له ، . .

١٧ ـ ١٦٣

. . وغنّت يوماً عمر بن أبي ربيعة لحناً لها في شيء من شعره فشق ثيابه ، وصاح صيحة عظيمة صعق معها ، فلما أفاق قال له القوم : لغيرك الجهل يا أبا الخطاب !! قال : إني سمعت والله ما لم أملك معه نفسي ولا عقلي .

١٧ ـ ١٦٤

. . لما انقلب حسان بن أبي ثابت من مأدبة بني نبيط (حيث غنت عزة من شعره وأبكته) الى منزله استلقى على فراشه ، ووضع إحدى رجليه على الأخرى ، وقال : لقد أذكرتني رائقة وصاحبتها أمراً ما سمعته أذناي بعد ليالي جاهليتنا مع جبلة بن الأيهم ! فقلت : يا أبا الوليد ، أكان القيان يكنّ عند جبلة ؟ فتبسم ثم جلس ، فقال : لقد رأيت عشر قيان : خمس روميات يغنين بالرومية بالبرابط (جمع بَربَط وهو العود) ، وخمس يغنين غناء أهل الحيرة ، وأهداهن إليه إياس بن قبيصة ، وكان يفد إليه من يغنيه من العرب من مكة وغيرها . . .

١٧ ـ ١٦٦

مُخارق (موسيقي)

. . أن المأمون سأل إسحاق عن إبراهيم بن المهدي ومُخارق فقال : يا أمير المؤمنين إذا تغنى إبراهيم بن المهدي بعلمه فضَلَ مُخارقاً ، وإذا تغنى مُخارق بطبعه وفضْل صوته فضَلَ إبراهيم .

١٨ ـ ٢٤١

الواثق قال : أتريدون أن تنظروا فضل مُخارق على جميع أصحابه : انظروا الى هؤلاء الغلمان الذين يقفون في السماط . فكانوا يتفقدونهم وهم وقوف ، فكلهم يسمع الغناء من المغنين جميعا وهو واقف مكانه ضابط لنفسه ، فإذا تغنى مُخارق خرجوا عن صورهم فتحركت أرجلهم ومناكبهم ، وبانت أسباب الطرب فيهم ، وازدحموا على الحبل الذي يقفون من ورائه .

١٨ - ٣٤٥

قال رجلٌ لأبي العتاهية وقد حضرته الوفاة : هل في نفسك شئ تشتهيه ؟ قال أن يحضُر مُخارق الساعةَ فيغنيني .

١٨ - ٣٤٦

. . عن مُخارق قال : رأيت وأنا حدَثٌ كأن شيخاً جالساً على سرير في روضة حسنة قد دعاني ، فقال لي : غنني يا مُخارق ، فقلت : أصوتاً تقترحه أم ما حضر ؟ فقال : ما حضر ، فغنيته بصنعتي في :

دعي القلب لا يزددْ خبالاً مع الذي
به منك أو داوي جواه المكتّما

قال : فقال لي : أحسنت يا مخارق ، ثم أخذ وتراً من أوتار العود فلفه على المضراب ، ودفعه إلي ، فجعل المضراب يطول ويغلظُ ، والوتر ينتشر ويعرض حتى صار المضراب كالرمح ، والوتر كالعذبة عليه ، وصار في يدي علماً ، ثم انتبهت فحدثت برؤياي إبراهيم الموصلي ، فقال لي : الشيخ ، بلا شك ، إبليس ، وقد عقد لك لواء صنعتك ، فأنت ما حييت رئيس أهلها .

١٨ - ٣٥٢

خرج مخارق مع بعض إخوانه الي بعض المنتزهات ، فنظر الى قوس مذهبة مع أحد من خرج معه ، فسأله إياها ، فكأن المسؤول ضن بها . قال : وسنحت ظباء بالقرب منه ، فقال لصاحب القوس : أرأيت إن تغنيت صوتاً فعطفت عليك به خدود هذه الظباء ، أتدفع إلي هذه القوس ؟ قال : نعم ، فاندفع يغني . . . قال : فعطفت الظباء راجعة إليه حتى وقفت بالقرب منه ، مستشرفة تنظر إليه مصغية تسمع صوته ، فعجبَ من حضر من رجوعها ووقوفها ، وناوله الرجل القوس فأخذها وقطع الغناء ، فعاودت الظباء نفارها ، ومضت راجعة الى سَنَنها .

١٨ ـ ٣٥٨

رجلٌ كان يألف مُخارقاً ويصحبه قال : كنت معه مرة في طيار (زورق) ليلاً وهو سكران ، فلما توسط دجلة اندفع بأعلى صوته ، فما بقي في الطيار من ملاح ولا غلام إلا بكى من رقة صوته ، ورأيت الشمع والسُرُج من جانبي دجلة في صحون القصور والدور يتساعون (يتسابقون) بين يدي أهلها يستمعون غناءه .

١٨ ـ ٣٥٩

سَلم الخاسر (موسيقي)

إنما لقب سلم الخاسر لأنه ورث من أبيه مصحفاً فباعه ، واشترى بثمنه طنبوراً .

١٩ ـ ٢٦٣

الفهرس

صدر من هذه المجموعة :

١- مابعد الحداثة والعقل والدين	ارنست غيلنر/ معين الامام
٢- بروتوس ما زال حياً	بدر عبد الملك
٣- روسيا نهاية الثورة	ميثم الجنابي

هذه أحاديث يسيرة كتبتها عفو الخاطرِ، فهي ليست بحثاً. وهي موجهة أولاً الى الشاعر، الذي يفتقد الموسيقى. ولا بأس أن تكون موجهة الى الموسيقي أيضاً، الذي يفتقد الشعر. ثم الى مثقف الأدب والفن. ثم الى القارئ عامة. ألحقتها بنص هو أقرب الى فن المقالة الأدبية، بفعل طبيعته الغنائية، أقرأ فيه قصيدةً لي قراءةً موسيقية. ثم أعددتُ ملحقاً يليه لشذراتٍ وقعت عليها في كتاب «الأغاني»، الذي ألفتُ القراءة فيه منذ سنين. هذه الشذرات لا تحيد عن معاني الموقف النقدي تجاه الموسيقى والأغنية وعلاقتهما الممكنة بالشعر.

موضوعة الشعر والموسيقى في هذا الكتاب ستكون أولى «الفضائل الموسيقية». عسى أن يمتد الحديث في المستقبل الى فضائلَ أخرى لا تقلّ أهمية.